

三岛由纪夫

艺术断想

唐月梅 译

文之旅 · 叶渭渠 主编

东瀛美文之旅·叶渭渠 主编

三岛由纪夫

艺术断想

◎唐月梅 译

河北教育出版社





图书在版编目（CIP）数据

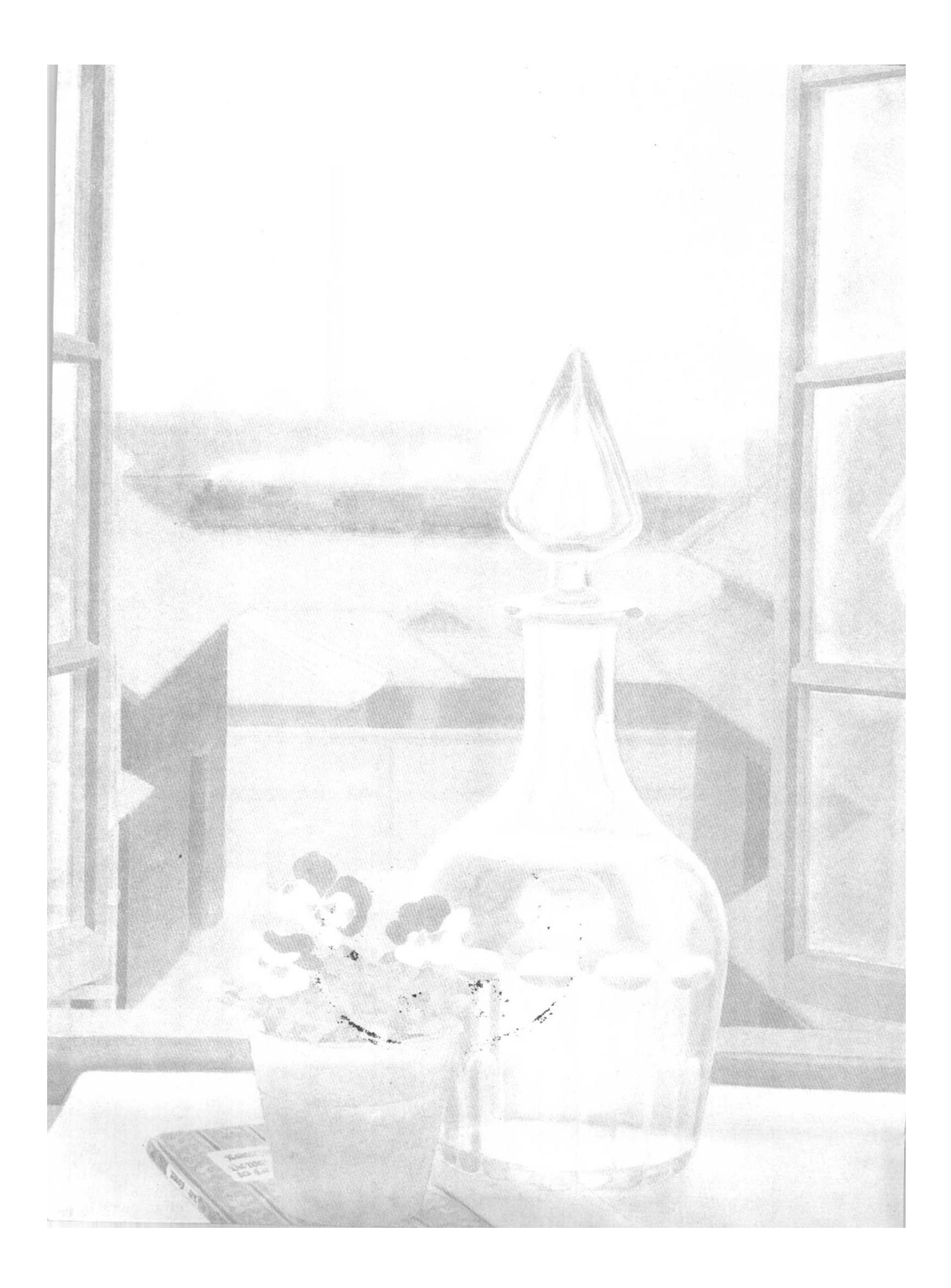
艺术断想/（日）三岛由纪夫著；唐月梅译．—石家庄：河北教育出版社，2002.5
（东瀛美文之旅）
ISBN 7-5434-4645-6

Ⅰ.艺… Ⅱ.①三… ②唐… Ⅲ.散文－作品集－日本－现代 Ⅳ.I313.65

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2002）第 025420 号

丛书名　东瀛美文之旅
主　编　叶渭渠
书　名　艺术断想
作　者　三岛由纪夫
译　者　唐月梅
责任编辑　孟保青
装帧设计　张志伟

出版发行　河北教育出版社
（石家庄市友谊北大街 330 号）
印　刷　山东新华印刷厂德州厂
开　本　850×1168　1/32
印　张　10.625
字　数　220 千字
版　次　2002 年 6 月第 1 版
印　次　2002 年 6 月第 1 次印刷
书　号　ISBN 7－5434－4645－6/I·752
定　价　18.90 元



一缕缕香语（代总序）

叶渭渠

自古以来，日本有散文之国的美称。多年来，我主编了不少日本作家文集，其中不乏收入散文随笔卷，但总希望有机会系统地编一套散文文学集，以飨读者，否则将是我终生的憾事。

初秋时分，国岚同志受王亚民同志之托前来寒舍，面约我为河北教育出版社主编一套日本散文随笔集。我们不谋而合，终于实现了我多年的愿望。于是为了主编这套书，促使怠惰的我再一次遨游日本散文随笔的艺术世界，相闻一缕缕从书卷中散发出来的香语。这是一般所说命运的邂逅，也就是我的幸福夙愿得尝吧。

这时候，我脑海里首先浮现出来的，是可称得上日本随笔鼻祖的《枕草子》的影子。重读它，使我又一次感受到上千年前女作家清少纳言笔下四季自然瞬间微妙变化之美，以及体味那个斑驳的风俗世相、那个复杂的人情世界、那个春夏秋冬的

四时情趣、山川草木的自然风情和花鸟虫鱼的千姿百态，还有作者开心的事、苦恼的事、喜欢的事、讨厌的事，偶感而发的中日文化异同之事……。正如作者戏言，凡事必录，“笔也写秃了”。

谈到古代散文随笔自然联想到与《枕草子》相隔二三百年后问世的《方丈记》和《徒然草》，两书是近古文学的双璧。前书的作者鸭长明和后书的作者吉田兼好曾仕于朝廷，后来失意而出家，在山中闲居草庵或隐于古刹，在他们的作品里自然不同程度地流露出佛家的厌世、无常和虚空的思想，所以也有“隐者文学”之称。他们又都有和歌和汉学的修养，可以自由使用和文与汉文，其文字表现简洁，内涵深邃，颇具东方哲理性的诗情。尽管如此，他们俩的人生体验不同，他们写作出发点和构思自然不可能一致，《方丈记》以“露落花残”展开人生无常的主题，通过当时五大灾难的经历，细细地咀嚼着人生的苦涩，不时或多或少坦露出激越的情怀。《徒然草》则涉足广而深的世界，从自然、人事、恋爱、青春、衰老、出世、求道，到对无常的“哀”和对美与传统的憧憬，可谓如作者所言，“竟日无聊，对砚枯坐，心镜之中，琐事纷现，漫然书之，有不甚可理解者，亦可怪也”。

这三部随笔集堪称日本古代随笔的最高峰，在日本文学史上占有崇高的地位。作者们都是兴之所至，漫然写就，笔致却精确简洁，朦胧、幽玄而闲寂地展现事物的瞬间美，确确实实是一篇篇异彩纷呈的艺术随笔，将会给人丰富的艺术享受。这当然是我首选的，我对此没有迟疑过。

日本散文形式之丰富，体裁之多样，可以说是世界之最，随笔、杂文、小品、日记，漫记、游记、随想录、讲演词，凡此种种，尽列其中。平安时代的女性日记文学，就是古代散文随笔文学的瑰宝，自不容忽视。其中当然首推最早的藤原道纲母的《蜻蛉日记》，以及《紫式部日记》、《和泉式部日记》，还有稍后菅原孝标女的《更级日记》等。这些日记都是笔录了自己的身边小事，但它们纪录的，既有爱也有恨和怨，既有欢乐也有苦恼与悲哀，既有对现实的抗争也有面向虚幻的现实，寻求灵魂的宁静。不管怎样，她们流露出来的都是人间的真情，没有半点的虚假与伪善，读来仿佛耳边可闻作者的轻轻絮语，她们砰然跳动的心也不时地撞击着你的心房。作者与读者心灵相通，达到灵魂的交流，此乃读这类随笔文学的一大乐趣也。所以编这套书系时，我必选其代表之作。古代女性日记文学的传承，加上后世自然主义的影响、产生了纯日本式的“私小说”模式，那是另一个问题了。

继日记文学之发达，恐怕要算是纪行文。其中以俳圣芭蕉为最具代表性。芭蕉一生几乎是在旅行中度过，他的纪行文与俳句是齐名于世的，同样也都传达了闲寂的风雅情趣。我之至爱者，他的俳句是《古池》，随笔则是《奥州小道》。芭蕉在旅次“顺随造化，以四时为友”，通过自然观照，自觉四季自然之无常流转，“山川草木悉无常”，进而感受到“诸行无常”。因此他竭力摆脱身边一切物质的诱惑，“以脑中无一物为贵”，“以旅为道”，以及以大自然作为自己的“精神修练场”，培植“不易流行”的文艺思想和宗教哲学思想。

我记得有这样一个故事：他旅行奥州小道，来到山形藩领地的立石寺，置身于景色佳丽而沉寂的意境，顿觉心神清净，于是作句“寺院一片寂／蝉声透岩石”，以慰藉他的悲凉的旅心。他在《奥州小道》中就慨叹：“早已抛却红尘，怀道人生无常的观念，在偏僻之地旅行，若死于路上，也是天命。”他在旅次病倒，于是写下辞世句：“旅中罹病忽入梦／孤寂飘零荒野行。”可以看出芭蕉在旅行中感到寂寞与悲凄，不时吐露出无常之心，极力超越世俗，将自己寄托于自然，与自然合为一体，在艺术上达到了“风雅之诚”。编入书系的《奥州小道》，以及《野曝纪行》、《更科纪行》等，文、句兼书，相益得彰，且无论是文或句，都集中反映了芭蕉所创造的这种闲寂风雅之美。

近古散文体的著作更为盛行，一些有汉文学素养的作者在自己的书名中使用了“随笔”这两个汉字，比如一条兼良著《东斋随笔》、黑川道右著《远碧随笔》等，从此，将散文体的著作作为文学的一种重要形态，正式称作“随笔文学”。它们一方面继承传统的文学性的随笔，一方面又拓展其内涵，发展为学问式、考证式、见闻录式等的随笔，几成杂说类。所以编选这一时代的作品带来一定的难度，迄今还是块未开垦的处女地。我编选了以游记文学而著称的江户时代随笔家铃木牧之的《北越雪谱》。我开始关注铃木牧之的随笔，是始于七十年代研究川端康成文学之初。当时研究川端的《雪国》，了解到川端写《雪国》，初稿前后“呼应不好”，他便多次到越后汤泽旅行采访，收集资料，还阅读了铃木牧之的《北越雪谱》一书，得

益于《北越雪谱》的启迪，从中获得更多创作素材，进一步将北国的“雪中缫丝”场面加了进去，最后使《雪国》前后连贯，艺术结构趋于完整。我为了考证这个问题，读了《北越雪谱》，进而又读了写实的纪行文《秋山纪行》、《西游纪行》等，并为它们那细致描绘的风物人情所倾倒。

我想，选取以上各名家的不同形式和不同风格的文章，大概从中也可以了解古代日本散文文学发展的一斑了吧。近代以来，日本散文随笔文学发扬了古代随笔文学对自然风物观察细微、心理分析犀利、表现精细准确的传统，同时又注意吸取西方散文文学的人文精神和知性思索，与现实社会更紧密联系，加强了批判力，而且内容更加多姿，形式更加多样，为我们编选提供更大的余地。然而，要编选精当，有如大海里捞针，实非易事。于是我从把握自然的灵魂与人生的灵魂入手，在宽广的宇宙空间里选了岛崎藤村的《千曲川速写》、德富芦花的《自然与人生》、井上靖的《穗高的月亮》、永井荷风的《断肠亭记》，有的再现大自然之美，有的尽展人生的情怀；选了谷崎润一郎的《阴翳礼赞》、川端康成的《我在美丽的日本》、三岛由纪夫的《艺术断想》，从不同视角自由地畅谈了古今艺术之美，抒发了各自对美的探索的甘苦，或对艺术进行理性的思考；还选了加藤周一的《世界漫游记》、大江健三郎的《广岛·冲绳札记》，畅谈海内外的所见所闻，在抒情中带上更多的理性思考，达到情与理的浑然统一；还有的随笔与其他文学形态交叉和交融，比如芥川龙之介的《侏儒的话》是写所思所言，形式虽是随笔，但它又以侏儒代言，似带上几分小说的性格，

故也有的编者将它归作小说类。凡此种种，构建起一个斑驳的散文艺术世界。

写到这里，忽然想起古人的一句话：散文是要“观古今于须臾，抚四海于一瞬”，如果这套丛书能够达此于一二，并得到读者的认同，乃是主编者之大幸也。

丛书编选完毕，那一篇篇美文、那一缕缕的香语，仿佛已经深深地、深深地涌入我的心田，让人心旷神怡。撰写此文时，虽已是深秋，寒士斋里已有几分寒意，但心里是暖融融的，因为我从中发现了美，拥抱了美，享受了美。人世间恐怕没有什么比这更幸福的吧。

1999 年深秋写于北京团结湖寒士斋

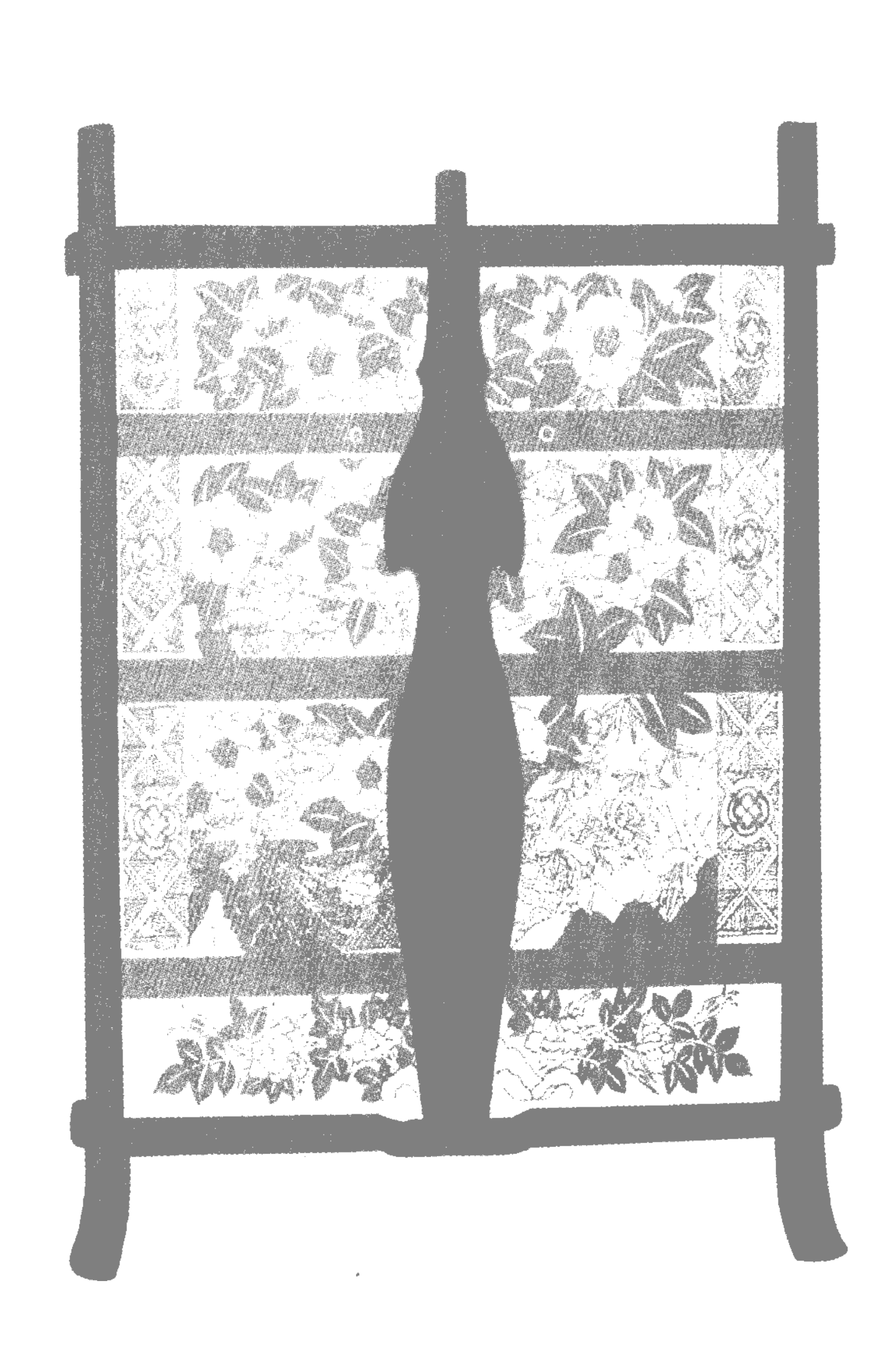


目　录

* 第一、三辑的标题为译者所加

美学浮思





纽　约

1 月 10 日—20 日

但愿在这里每个区的生活，都能适应当地的习俗，这是我此番旅行的愉快的企求，也是我的雄心。到达某地数日前，就想像着会很快适应环境和改变身份，它止不住地搅动着我这个旅行者的心绪。桑港的酱汤之所以使我恼火是由于相反的理由。

且说在纽约，我没想到竟过着相当纽约式的日子，就是说过着一无宁日的日子。

在东京的美国友人帕欣写的介绍信特别起作用。到机场来接我的是克鲁嘉女士所属团体的人士，我在纽约停留期间，他们给予我诸多关照。

这个团体是一个社会主义者居多的团体，不过，合众国笔会的力量微弱，因此，帕欣觉得与其把我介绍给笔会，不如介绍给拥有众多艺术家的这个团体。他似乎为我吹嘘了一番。所以这个团体的欢迎场面，既是友好的，又是极尽礼貌的。特别是克鲁嘉女士的亲切，可以说胜过亲骨肉。

克鲁嘉女士是社会主义者，看年龄约莫在三十七八岁，是位聪敏的女性，她与丈夫和孩子三人居住在某公寓房里。她是个地道的纽约人，快人快语，干起事来着实爽快利落。她感情激动起来，就会回到普通妇女的状态。这种类型的女性，在日本不鲜见，她每天在这个团体——美国文化自由委员会——的事务所上班。一天得挂几十个电话。回到家里还得操持炊事、家务等一切杂务，好容易到了就寝的半夜，还要把早睡的婴儿弄醒，醉心于逗着婴儿玩……翌日有鸡尾酒会，她在时髦商品店，花昂贵的价钱买了双小山羊鞣皮鞋，当天整个晚上，她忘却了社会主义的事，陶醉在购鞋的幸福中。她不时回顾自己的结婚生活，在想自己为丈夫和孩子牺牲了二十年的岁月是不是全都白费了？并且为此而哭泣。特别是在想像着丈夫是不是在外面有金发女郎的时候，更是如此。

她的头发近于金色。虽说如此，但却不是红毛。不过，有时候她很羡慕一头红毛的女子。

她有生以来第一次陪同我登上帝国大厦的楼顶。这如同我每月都在泉岳寺附近开会，却一次也没有走进泉岳寺的大门内一样。她还带我去无线电城音乐厅，让我对其剧场的规模表示惊讶。她觉得地下的妇女化装室很漂亮，想让我去看看，可是她自己却去不了。于是，临走时，她向问讯处的职员大声询问剧场可以容纳多少人。问讯处的职员回答说七千人。

“哦，七千人！”

她首先示范式地表示出惊讶的样子。近旁有两个刚从地下室走上来的年轻人，听她这么一说，惊讶得瞪圆了眼睛。

克鲁嘉女士一味想听有关艺妓的情况，尤其是喜欢听有关艺妓与日本绅士和美国绅士之间的笑话。我也谈了饮茶店女郎的社交情况，抱怨有关小费的问题，她却问她们能有几成拿到手。我回答说：具体情况我也不十分了解，大概七成左右吧。她自我满足似地说：拿到七成还好，那样还好。

克鲁嘉女士喜欢素雅的衣着，不喜欢艳丽的色彩，打扮适度。她最喜欢黑色的衣着，因为同她头发的色泽很相称。她听我谈到格林威治村的波希米亚生活的故事，一边乍舌一边说：我不是波希米亚人。

她好几次开玩笑说，作为我的陪同，她的年龄未免太大了。有一回，我曾就她的年龄跟她大开了一番玩笑。她开始大声笑，后来又轻轻抽泣。第二天，她对我说：

“昨天那件事我原谅你。如果你真以为我是个老太婆，恐怕就不会开这样的玩笑了吧。”

“那当然罗，你很年轻，我才满不在乎地说的呀。”

“好,我原谅你。”

她试图让我当个社会主义者。

美国的社会主义者为数甚少。这些人有的过去曾是共产主义者，现在转向为社会主义者，这种情况很像日本。美国的社会主义很像英国的情况，没有取得什么实际成绩，没有一项国有化的产业。它还没有摆脱知性的倾向。

她尝试着使我变成一个社会主义者，这种尝试同样地很难奏效。她前来为我送行，在机场休息室里，又老调重弹地议论起来。为此我差点延误了登机。

我跑上飞机的扶梯，敲开已关闭的机舱门，才得以乘上飞机。

所到之处，人们几乎都这样问我：你对麦克阿瑟怎么看？我未作答之前，首先看到对方的表情是等待着我的回答持否定的态度。美国的知识阶层有相当多的人把他看成像毛毛虫那样的东西。起初我以为只有社会主义者才这样看，可是，在佛罗里达我所见的富裕的美国男女知识分子都一致认为他是个见而生厌的人，我听到了这样的证言。可见他的超人主义是很不适合美国的风情的吧。

我抵达纽约当晚，就去听大都会歌剧院上演的歌剧《莎乐美》和《贾尼·斯基基》（普契尼作曲），逗留期间还去看了音乐剧《科尔·密夫人》和《南太平洋》，还看了喜剧《蓝色月亮》，电影《罗生门》、《欲望号街车》。在知识阶层中，《罗生门》颇获好评。

理查·施特劳斯的《莎乐美》是我眷恋的歌剧（作者注——指挥：弗利茨·莱纳，舞台装置：唐纳德·恩斯列戈，演员阵容：埃罗德，男高音扮演者：塞特·斯万赫尔姆，埃罗迪亚斯，女中音扮演者伊丽莎白·亨根［初演］，莎乐美，女高音扮演者：柳帕·威利奇，施洗约翰，男中音扮演者：翰斯·霍塔，纳拉波，男高音扮演者：普莱安·莎利文）。扮演主角的女高音歌唱家是个乐天的胖人，毕竟不适合演这个性格古怪的角色。但是可以说，观看了这出歌剧后，我基本上解渴了。我还

想在欧洲的某个城市观赏同一作曲家的歌剧《埃莱克特拉》。

这天晚上是慈善演出，观众大都穿着讲究的礼服。日本歌剧座虽然模仿欧洲的歌剧剧场，内部装潢得金碧辉煌，活像个佛坛，可是走廊和厕所却像日本的电影馆，又陈旧又肮脏。贵夫人们在那里拖着衣服的下摆在走廊上走动。幕间十多名像是报社社交栏的摄影组成员在台阶上排成一列，正在拍摄拖着衣服下摆的年轻女士们。有人取出眼镜观赏这幅情景，其中也有些男子特意从走廊的远处用小望远镜对比地观赏着。

《莎乐美》的舞台是老一套歌剧式的布景。丝毫也看不出王尔德的意图，以及施特劳斯继承其意图所表现的世纪末的氛围。舞台右侧的平台上布置的着井，舞台左侧有环绕着城墙的台阶和阳台的出口，是立体式的组合结构。歌剧的后半部分，群众并排坐在这个台阶上，为的是同舞台右侧平台上莎乐美的独自表演相照应。启幕时，隐约可见月亮躲在不安的云彩的静止状态里。歌剧的舞台必须如此。舞台的天花板很高，天空的广袤部分，是这出歌剧尤其重要的因素。有数名士卒伫立在那里，舞台左侧的台阶下段，有纳拉波和恋他的侍童。西里亚的士卒所穿的衣裳，与纳拉波所穿的衣裳都是罗马式的军装。一名侍童穿着西里亚式的短衣。

施特劳斯的音乐是神经质而不恭敬的音乐。这一幕的音乐执拗地反复奏出感情的可怕夸张的呼吸节奏，直到施洗约翰被斩首后展开凶暴的抒情达到了极点。他是二十世纪的瓦格纳，是激怒尼采的瓦格纳，这种蝎之嫡子是纯然颓废之徒。我早先就非常热爱他的交响诗《唐璜》，并幻想着：但愿能让施特劳

斯为托马斯·曼的《客死威尼斯》作曲。

我想列举导演方面特别留在我记忆里的部分，以供想在日本上演此歌剧的人作参考。第一，合唱队秩序井然，严阵以待，全身心献给戏剧。第二，主要人物的演技都应仿效音乐，有些部分近似歌舞伎，极尽夸张之能事。

希律底王上场的同时，飨宴的群众出场，占满了台阶上下。剧情进行到后来，群众的反应也应当作常识性的周密计算，使之井井有条。王妃埃罗迪亚斯的脚下，躺着两个侍童不断地献媚调情。通过这两个侍童的姿态，间接地说明王妃埃罗迪亚斯的淫荡生活，当施洗约翰的头从井里伸出来时，无数群众脸色刷白，吓得一个个倒伏了下来。本是伫立着的群众，层层叠叠地倒伏下来的瞬间，是颇富戏剧性的。连希律底王都背过脸去。惟有王妃埃罗迪亚斯独自含着微笑，在摇晃着孔雀扇子。这种效果，也是很有戏剧性的。

七层面纱的舞蹈里，莎乐美的裸体显得乐天又肥胖，没多大意思。莎乐美的头发像是红毛短发，也没什么趣味。若按日本人的想法，这里的莎乐美必须是披头散发的。

在日本我也听到对音乐剧的种种评论，实地一看，却是“大众化的歌剧”。它与轻歌剧不同之处，就在于像《南太平洋》歌剧那样可以表演严肃的主题。《南太平洋》（作者注——这是根据詹姆斯·密奇纳获普利策奖的小说《南太平洋》改编成的音乐剧。改编：奥斯卡·哈姆玛斯坦，作曲：理查德·罗杰

斯，涅利·佛布斯海军少尉扮演者：玛莎·莱特，埃密尔·德·贝克扮演者：罗捷·利克。在玛捷斯迪克剧场演出）的音乐大获好评。其音乐就像《巴黎你好》那样，实在悦耳动听。但是，我观赏的已不是原班人马。扮演主要人物的演员魅力不大。故事情节也走了样。再怎么说是战争期间的故事，出场人物显得庸俗，真没法子啊。

至于《科尔·密夫人》方面（作者注——作曲及改编：阿宾格·巴林，导演：乔治·阿伯特，萨利·阿达姆斯夫人扮演者：埃塞尔·玛曼，科斯莫·康斯坦丁扮演者：波尔·鲁卡斯。在帝国剧场上演），音乐并不怎么样，但主角埃塞尔·玛曼是个相当有个性的人，以日本来说，近似笠置静子，不过，这个角色笠置可能演不好吧。合众国只有一个女公使被派往卢森堡，该剧就是模仿此事，描写往返于列支敦士登公国和合众国华盛顿之间的故事。政治性的讽刺，编写得很巧妙，上场人物有艾奇逊、丘吉尔，幕终还有杜鲁门和装扮成两个瓜的演员。在晚会会场上，女公使回电话给杜鲁门说：“哈罗，哈利！”那种不见外的口吻，逗乐了观众。这位公使是个不知什么叫害怕的人，行为越轨，她总是用背熟了的同样词句，枯燥无味地将就着说话，全然不墨守成规，以非外交式的，有时遇上同刚上年纪的博士相恋，又相当纯真。埃塞尔·玛曼也曾演过舞台剧《哥哥哟，开枪吧！》的主角。

舞台布景方面，《南太平洋》或这出音乐剧似乎都没有花大钱。在某种情况下，日本大剧场的舞台装置甚至比它们的强。服装基本上也是很一般的。只是，演出这么长时间，但看

上去连配角的衣裳也是新做的，仅这些无形的费用无疑也是相当可观的。我觉得需要大书特书的，是所有扩音器都没有使用。在日本，如果每天演唱两场，为了不伤害歌喉，也许就需要扩音器了吧。

喜剧《蓝色月亮》是轻喜剧（作者注——剧作者希尔·哈佛，沃内尔扮演者：巴巴拉·贝尔·隔咨斯，唐纳德·格雷哈姆扮演者：巴利·纳尔逊，达威德·斯雷塔扮演者：唐纳德·科克。在亨利·米勒剧场上演），与日本上演过的《龟声》是同一系列的。可以称之为美国式的通俗轻松戏剧。

序幕是帝国大厦楼顶的眺望台，终景也是在这里，两人相遇，团圆。间隔的第三景是在青年的公寓里，为决定某事而争论不休。光是流利的对话也给人一种情绪剧的感觉。登场人物只有青年、姑娘与青年的女友的父亲和姑娘的父亲等四人。姑娘的父亲是配角，其实本来剧情发展至此是三人。他们你一言我一语，对话的气氛非常轻松，形成了重要的要素。

从序幕转移到公寓，换场之迅速，使我感到惊讶，后来他们带我到后台看了看，布景没有什么值得惊讶的，要使眺望台和背景飞快地转动起来，只要把房间里的道具推出去就成了。公寓里的道具色彩是统一在茶色、灰色和绿色之中，趣味高雅，制作精巧，效果很好。虽然导演对我说，“这是高度模式化了的布景”。但是，在日本为了节约费用而看惯了理应吃惊的模式化的我，就不知道哪里是模式化了。

主角姑娘是模仿莫尔纳尔的《老好人仙女》的主角，不知

道到哪里是好人哪里是坏人，哪里是纯情哪里又是厚脸皮，但从表面上看，却是可怜兮兮的。她不停地说，不断地提出令人困惑的问题。扮演这个角色的女演员相当出色，可是在后台一谈起话来的样子，真像个厚脸皮的家伙。

美术评论家斯威尼陪同我前往参观“现代派艺术博物馆”。我想在这里邂逅可以打动我心灵的合众国画家的作品。果然有打动我心灵的东西。虽然只有两三件，它就是水彩画画家德穆思[①]的作品。

在这个美术馆里，每周都能看到放映旧片子。本周上映的是瓦伦蒂诺[②]主演的《启示灵四骑士》，我没有看。

这里有毕加索的油画《格尔尼卡》。这幅《格尔尼卡》油画留在我记忆里的，是白色、黑色、灰色和带灰色的绿色。色彩竟如此素淡，画面的印角，毋宁说是古典式的，是静态的。没有令人直接感到有丝毫的血腥味儿。绘画的题材当然是阿鼻叫唤地狱[③]本身，但他捕捉的是苦闷的瞬间，是非常肃静的。希腊雕刻的《尼俄柏的女儿》，虽然背上中了神箭，但其表情却是非常宁静的，它歌颂像湖泊般的苦闷的节制，这样反而更

① 德穆思（1883～1935），美国画家。把欧洲现代派各艺术运动引进美国，是精确主义绘画的主要代表。主要作品有：《兰开斯特，建筑物》等。

② 瓦伦蒂诺（1895～1926），电影演员，生于意大利。主演有：《启示录四骑士》、《血与沙》等。

③阿鼻叫唤地狱，佛教所称十八地狱之一，是地狱中最痛苦的。

能打动观赏者的心灵。毕加索可能也在谋求同样的效果吧？

《格尔尼卡》的静穆，并不是同样的东西。在这里，表情本身是很明显的，痛苦的扭曲达到了极度。这种痛苦的总和，产生了那种静穆。与其说《格尔尼卡》是一首痛苦的诗，不如说是痛苦的不可逾越的领域产生了那幅画面的诗。在一定量以上的痛苦，就是不可能表现的东西，任何表情的最大限度扭曲、任何阿鼻叫唤地狱、任何控诉、任何眼泪、任何疯狂的笑，都不足以表现其痛苦。人的能力是有限的，然而痛苦的能力却是无限的……这种痛苦的不可逾越的领域，也就是在作为表现感觉和感情的痛苦的不可逾越的领域里，扩展了痛苦的静穆，这就是《格尔尼卡》的静穆。面对着这样的领域，画面上的所有种类的痛苦，都是尝试着作最大限度的表现，伸展其痛苦的触角。但是，没有一个能够达到苦痛的高峰。一个人一个人的苦痛都失败了。至少是预感到失败。而毕加索似乎完全捕捉到这种失败的瞬间，并集其大成，才能达到了那样静穆的境界。

如上所述，德穆思的水彩画只有两三件。德穆思五十出头就辞世，他是本世纪前半叶的画家。我在这里观赏了自行车竞赛的画和台阶构图，还在大都会艺术博物馆观看了大书“5”字的商店橱窗的布局。这些画都使人产生一种不吉利的感觉。画家喜欢使用朱色和橙色来加强这种感觉。

仅是一小幅画，但对我来说，自行车竞赛这幅画是我最中意的。选手所穿的夹克的色彩，鲜艳明朗，正因如此才不吉利。

黑人部落的酒馆——从凌晨0时30分至3时。

白人只有屈指可数的两三人，而且酒馆也无立锥之地。圆形的售酒处四周挤满了客人，售酒处的内侧站着一个黢黑的巨人，他就是这家酒馆的老板。他不断地被人奚落，同时也回敬了人家，有时发出怒声，有时又露出白齿献媚地微笑。如果售酒处没有栅栏，说不定这头黑狮子还会咬人呢。

我同白人朋友、哥伦比亚大学的B君一起前往。他熟悉情况。他居中介绍，我认识了一个刚从巴黎归来的黑人老演员，并作了一些交谈。这位老演员请我们喝酒。他看到黑人娼妓同我们两人开玩笑，愉快地笑了。

黑人娼妓挤到我们中间来，摩挲着B君的头，还抚摩了我的咽喉。她是个还未成年的雏妓，身上挂满了假宝石。她身穿带毛皮领子的外套，挎着一个有金色的大别扣的手提包。

我们还看到黑人女性的同性恋者旁若无人地在戏耍。在这震耳欲聋的喧闹声中，一阵抒情的歌声在我们耳边旋荡。黑人侍者和女招待和着钢琴声唱着古老的恋歌。

客人的喧嚣声沸沸扬扬，老板扬声请大家安静。他的嗓门儿很大，盖过了喧嚣声。缘此反而使抒情的节奏凭添了几许哀切。在我们停留的两个多小时里，听到了四五首可以记得住的恋歌。不论男女，他们的歌声都很美妙。

一个其貌不扬的白人中年妇女和着他们的歌声，嘴里也不时地在哼唱着。她已酩酊大醉，把酒浇在肮脏的金发上，有的地方全被酒濡湿了。

哈雷姆的酒吧间就是这样有趣。然而，要在这里寻求情趣那就错了。这里所具有的，不是恶德的情趣，而是类似恶德的健康的情趣。支配着淫猥人们的，毋宁说是常识。我们在这里大概也只能遇上极其常识性的杀人吧。

黑人们已经没有隐约可闻的臭味儿，这里也没有类似客轮三等舱那样的臭味儿。

有些黑人的趣味较好，有时候银座的追求虚荣者的趣味甚至更低级。

在这酒吧间里，娼妓、女炫耀者、海员、绅士、演员、体育选手、学生、靠伴舞为生的男人、在逃的犯人，统统混杂在一起喝酒。一个个都是站着的，彼此的胳膊肘几乎相撞在一起。黑人们的表情，宛如在自己家里一样地安详、舒畅。他们感到自己皮肤的黝黑，给白人心上投下了不可思议的东西：丑陋、罪恶、悖德、无知的印象，似乎这是自己所具备的某种光辉的精髓，内心便不由地涌上一种满足感。因为这些东西是他们曾经从太阳那里得到的。

纽约的印象

不可能有诸如此类等等。一言以蔽之，可能像五百年后的东京吧。也有些地方像现在的东京。在这里，画坛上的人们从早到晚都在憧憬着巴黎的生活。

巴　黎

锡尔克·梅多拉诺

星期日晚梅多拉诺马戏表演，儿童观众非常少，大概是因为夜间演出的缘故。

我每次观看马戏团演出的时候，都觉得它似乎在说明，一般情况下只要不失去平衡，冒任何风险都是安全的。它还告诉我们，实现的任何看起来都不可能做到的事，也俨然有平衡的存在。

我们每每冒精神上的危险，多于肉体上的危险。这时，我们能像杂技演员这样忠实于平衡吗？当杂技演员从钢丝上掉下来、盘子从杂技演员的额头上掉下来时，我们如实地看到他们犯了没有搞好肉体平衡的错误，然而当我们失去了自己精神上的平衡时，我们却不能这样地如实看到了。正因为这样，危险就更多、而且更严重。

杂技演员最大限度地运用他们肉体的平衡进行表演。但

是，他们知道自己的极限，在达到极限时他们会折回头，含着微笑报答观众的喝彩。他们绝不会跨越人的限界。然而我们的精神，有时也许会冒着与杂技演员同样的危险，但却没有意识到而轻易地就跨越了人的极限。

思维是否能够超越人的极限，这是个难题。假设“能够超越”，这就创造了宗教，产生了哲学。也许宗教家和哲学家不知不觉地在自己正气的界限内，保持着杂技演员那种生活智慧。如果平衡被打破，实际上已经发生了坠落，也许精神坠落到圆形马戏舞台上，也许早就已经断气了。可是，在这过程中，肉体却依然继续活下去，人们肯定是不相信他的死的。

接近疯狂或濒临死亡的艺术家，他的作品之所以越发平静，乃是因为平衡被逼到了极限，保持了差点没遭到破坏结局的状态。这时，毋宁说平衡比平日更加显露出来。比如，我们步行时，没有意识到平衡问题，但是走钢丝时，就不能不意识到平衡的问题，这道理是一样的。

今天晚上，我没有看走钢丝，却观赏了其他表演节目，诸如：一个男演员用嘴支撑着组合叠起来的十五张椅子、一个男演员用牙齿咬住高吊空中的另一个演员并让他像电风扇似的不停地旋转、一个男演员额头上重叠着十个烛台并将蜡烛往烛台上抛、一个男演员在一只手的掌心上伫立着一个女演员等。

特别有意思的是海驴的杂技表演。记得孩提时我曾看过哈

根贝克[1] 马戏团表演的这个节目，海驴鼻尖上顶着一个橡皮球，它把球抛了出去，另一只海驴非常精彩地用鼻尖把球接住。一只海驴像奥林匹克运动员似的，用鼻子顶着火炬爬到桌子上，另一只海驴表演鼻子上顶着一个大的橡皮球并倒立着。其中一只表演成绩不佳的海驴，不该它表演时它却出场，轮到该它上场时，它却表演失败了。不过，当别的伙伴表演难度高的杂技成功时，它扭曲着身子，最先用双鳍鼓掌。

海驴的躯体呈深棕色，润泽闪亮，非常柔软，是无与伦比的。可以清楚地看到海驴鼻尖上顶着橡皮球爬上爬下台阶时，扭动着身体以保持平衡，它滑行运动时那肌肉在薄薄皮肤下抽动。适应于保持平衡的精神，大概也必须像海驴的躯体那样富于柔软性才行吧。

杂技演员们这种对水陆两栖的动物不可思议的柔软性，加以适当的训练，努力接近它们的肉体。但是，可悲啊！人的肉体和精神并不只是为了保持这种危险的平衡而活着。对杂技演员来说，却只是一种职业，尽管博得全场观众的赞叹声和慷慨的掌声，但是并没有人羡慕杂技演员，或想当杂技演员。

如果我们的精神也是为了保持这种危险的平衡，而加以适当的训练，那么最终也有可能完全坠入职业性陷阱的危险。调教要求熟练，而熟练有时就变成固定的技术，这是很自然的。

① 哈根贝克（1844～1913），国际知名的动物交易界人士、驯兽家。他管理动物靠亲近它们，向观众显示动物的智力和温顺，而不是它们的凶恶性情。

不仅如此，我们的内部与海驴不同，肉体总是与精神相对立，如若一方任意妄为，另一方就不得不变得笨手笨脚。

危险会使我们的精神走向平衡。但是，这危险是不可能预料到的。反复经历的危险，虽然也是一种危险，它总有一天会变成抽象的危险。那种危险，这种危险，现在的危险，未来的危险，终将会编织成一种抽象的危险。然而，我们活着的精神应该遇到的危险，必须是具体的危险。

肉体与精神，如同男人与女人，还是有区别的。肉体保护着我们的身体，如果没有精神异常的影响，它是不会主动走向危险的。肉体从病菌和受伤中保护我们，一旦被它们侵犯，就毫不怠惰地用抗菌素、疼痛和发烧来警惕和抵抗它们。但是，精神有时会主动走向病态和危险。因为精神有时迫使自己招徕危险，以显示其存在的理由。不然，我们的精神也许就不愿意相信自己的存在。

事情着实很奇怪，但它确是事实。毋宁说这就是精神的本质，因为犹如肉体的存在那样，精神就在不存在、怀疑自己的存在处产生出来的，毋宁说这是一种常态。不过，这种常态如果长久持续下去，精神就会试图运用相反的力量，证明自己的力量，与它保持平衡。精神直面要求活生生的危险、具体的危险，由于紧张而保持平衡状态，以至达到白热化境地。精神才出现在眼前，它存在的理由变得明显了，在危险的一瞬间，精神达到了相信自己的地步。

真危险啊！实际上正是这瞬间，才是活脱脱的自由精神的真正危险。并且就是在这一瞬间，继续保持的平衡才是精神的

真正机能，才能证明精神的真正存在吧。

……马戏团的表演是让观众看到肉体的危险。表演马戏和观看马戏，恰似精神的要求，不具备这种条件的动物群，既不爱好危险的运动，也不会对伙伴们表演的危险杂技感到高兴。

快活的小丑们在幕间所表演的滑稽剧，特别有意思。一个小丑脱下圆顶硬礼帽，只见他头发上系着一根红丝带，另一个小丑受到父母的斥责慌里慌张地逃到大号乐队里。

还有狮子和老虎表演跳跃钻圈子的杂技节目，这种猛兽的杂技，是在绿色的圆形栅栏里表演的，最后，剩下一只老虎没有跳圈子，一个上了年纪的驯兽师扔下鞭子，从容不迫地正面冲着它走过去，老虎仿佛是个接受命令的忠义者害怕驯兽师胸前佩带的勋章的豪光，非常巧妙地表演着摇摇晃晃地一步步往后退缩的动作。

1952 年 3 月 3 日—4 月 18 日

罗　马

5月1日是劳动节。办公室和商店全都关了门。街上看不见一辆无轨电车、电车或出租汽车。缘此，我只好花了四五十分钟从比尔·路德维希大道，步行到大斗兽场①。

大斗兽场的苍穹之下，燕子成群。曾记得以前我去大德寺参观茶室时，遭到成群蠛蠓的袭击，为了防止它们钻进眼睛，我费了九牛二虎之力驱赶它们。这里的燕子之多，恰似那时的蠛蠓。不过，幸亏它们是在高空中翱翔，无须担心这种飞禽会飞进眼睛里。

大斗兽场没能使我感动。人们把它当作一种艺术品来看待本来就是错误的，假设就算它是一件艺术品，这件作品也是具有类似处理过大主题的作品的缺点。因为艺术本来就没有什么“大主题。”

罗马古迹，以大斗兽场为代表，不论是君士坦丁凯旋门，

①大斗兽场指弗拉维王朝皇帝修建的罗马大斗兽场。椭圆形，场内可容纳五万观众。

还是大水道，都有过大的缺点。歌德在这种宏伟中，看到了市民精神的最初表现，他写道：“市民的目的，在于创造适当的第二个自然，那就是他们的建筑。”

希腊精神，在日本被误认为是“雄伟”的精神。其实不然。因为希腊人喜欢小而完整的东西，胜于大而不完整的东西。对希腊来说，由过剩的精神创造出来的庞然怪物般的大作品，是不足取的。连他们的国家也很小。罗马在其扩展及东方的世界版图上，恢复了美索不达米亚文化以来一度看不见了的东方“雄伟”的趣味，不过，基督教之所以几乎原封不动地继承了这种趣味，并不是没有道理的。他们肯定认为这种“雄伟”的趣味是一件恰如其分的器皿，足以用过剩的精神去弥补罗马遗产所拥有的过剩的质量。这样，至今仍然是旧教的大本营——罗马，一切的一切都很大。我还没有访问过梵蒂冈，不过，我想在那里也会遇见大得毫无道理的东西吧。

如果趁此再举一些大斗兽场的缺点的话，那么用参观过希腊古迹的眼光来看，这里的砖和古代混凝土的颜色的确不美。它同帕台农神庙那苍白的美，相距多么遥远啊！

第二天，去参观罗马公共浴场[①]的国立美术馆，这才拂去了参观罗马第一天的失望情绪。因为我观赏了维纳斯·格尼

① 古罗马设计帝国大浴场之后，古代公共浴场的标准式样定型为一般包括一个空阔的花园，周围是俱乐部用的配房，浴室则建在大花园的中央或后面。

特里克斯（生育之母维纳斯）。这尊模仿公元前五世纪的作品的仿制品，失去了头、左臂和右臂的下半截，然而它的美却令观赏者不能不为之倾倒。那姿态是多么优雅，那衣裳的皱襞如一股清冽的泉水在流淌。右乳房裸露，左膝向前伸出，透过罗纱基本上也是裸露的。那乳房和膝盖保持着相辅相成的状态，雕像赋予“く”字形的全身的流动线条以紧张感，看起来就像把过分流丽的流水堵住而呈现出两块光滑的岩石似的。

提起衣裳的皱襞，那舞女雕像的衣裳皱襞也极其精确、美丽。那腋下的皱襞之精确，不禁令人叹为观止。

的确，希腊古典期的雕刻可以唤起人们由衷的感动，它使我百看不厌，留连忘返。

尼俄柏①的女儿那完整的美、那痛苦的静谧。塞勒涅② 的维纳斯③。关于斯皮阿科这尊青年雕像有两种说法：一说他是尼俄柏的儿子，一说他是被鹰掠走的该尼墨得斯④。美丽的赫耳墨斯⑤。这些作品毫无例外全是公元前四五世纪的创作。

我在上述四件作品之外，再加上一件投掷铁饼的人物雕

① 尼俄柏，希腊神话中吕狄亚王坦塔罗斯的女儿，底比斯王安菲翁的妻子。现指因失去孩子而终身哀泣的母亲。

② 塞勒涅，希腊宗教中的月亮女神。

③ 维纳斯，古代意大利女神，司掌农田和园林。罗马人认为她就是司掌爱情的希腊女神阿佛洛狄特。

④ 该尼墨得斯，据希腊传说他是特洛伊国王特洛斯的儿子。由于美貌非凡，被诸神或化作鹰的宙斯掠去做侍酒童子。

⑤ 赫耳墨斯，宙斯和迈亚的儿子。他被崇拜为丰产神，男性生殖器是他的象征。他又是一位梦神。

像，选出了最能震撼我心灵的五件作品。站在维纳斯·格尼特里克斯和尼俄柏的女儿雕像面前，感动之余，一阵战栗不由地传遍了整个脊梁。

当然，著名的路德维希的《赫拉》、普拉克西特利斯① 的《巴克斯与萨蒂尔》、若有所思的《小憩的马尔斯②》、《阿芙罗狄特③ 诞生》等浮雕都很美。想来，一个人一天当中所能经受的感动是有限度的，因此，不幸的是观赏这些作品的瞬间，我的心弦松弛了。

希腊化时代④ 的珍品《睡眠中的阿里阿德涅》，使我联想起自己不是个诗人而深感悲伤。能够代替这种完整之美的（尽管由于偶然的原因，使那仅存的头部残件具有小品的完整性），只能是极其简短的音乐，或是极其短小而又完整的诗。而能够创作出这种作品的，非德彪西或马拉梅莫属。弥诺斯的女儿阿里阿德涅⑤ 爱上前来克里特的英雄特修斯，并帮助他逃出迷

① 普拉克西特利斯（公元前 370～公元前 330），公元前四世纪雅典雕刻家，希腊最有创造性的艺术家之一。

② 马尔斯，古罗马宗教所信奉的神祇。罗马雅典以他为以武事自豪的罗马国的守护神。

③ 阿芙罗狄特，古希腊性爱与美貌之女神，相当于罗马的维纳斯。

④ 希腊化时代（公元前 323～公元前 30）地中海区域和近东起自亚历山大大帝逝世迄罗马征服埃及、奥古斯都皇帝即位的时期（有人认为这一时期可延长到公元 300 年左右）。

⑤ 阿里阿德涅，希腊神话中帕西淮和克里特王弥诺斯的女儿。与雅典英雄特修斯相爱并在他杀死弥诺陶洛斯（半人半牛怪）之后用小线团帮助他逃出迷宫。

宫，阿里阿德涅赢得了信任，成为他的妻子。当他们一起返回雅典途中，在那库索斯岛上，她又被狄俄尼索斯[1]所迷恋。说来也奇怪，特修斯一行人竟把沉睡中的他的妻子留了下来，离开了那库索斯岛。这个年轻的妻子，那双紧合着的眼帘里，丝毫没有死的不吉利的阴影，她沉湎在深深的温柔乡里，安详地呼吸着。

孩提时代，我有个习惯，每到下午3点，家人端来各种点心时，我为了让自己最喜欢吃的点心的味道总留在口中，就把它留到最后吃。到罗马后，今天已是第三天，我还没有去参观梵蒂冈美术馆，就是出于这个缘故。

今天我去了博盖塞美术馆[2]。从我下榻的伊甸饭店到那里，即使步行也用不了十分钟。博盖塞美术馆的好作品都被转移到罗浮宫博物馆或其他地方，剩下的名作，虽然为数不多，但是要看提香[3]的《神圣的爱·异端的爱》，就只有到这里，不到这里来是看不到的。

在巴黎也是这样，宫殿建筑是多么令人受不了的东西啊！

① 狄俄尼索斯，在希腊罗马宗教中，他是丰产与植物的自然神，特别是以酒和狂欢之神著称。

② 博盖塞美术馆为罗马国家博物馆，以收藏意大利巴罗克风格的绘画和古代雕刻而著称

③ 提香(1488/1490～1576），意大利的伟大画家，在意大利和世界艺术中占有崇高地位。代表作有：《乌尔宾诺的维纳斯》、《欧罗巴的被劫》等。

博盖塞宫也充满了从最坏意义上说的罗马趣味。可以说它犹如佩特罗尼乌斯[1] 的大作的名字《萨蒂利孔》，与其说是拼盘，莫如说是大杂烩。恰似某展室，就是以奇妙的埃及趣味来加以装饰的。

在这样的背景下，有两三幅与众不同的绘画格外吸引人。从这个意义上说，雅各布·祖基的《海之宝》和《丘比特[2] 与普绪喀[3]》，卢卡斯。克拉纳赫的洋溢着德国式妖怪氛围的《维纳斯与手持蜂巢的丘比特》等作品相当的美。其中祖基的《海之宝》（十六世纪）的一些技法令人联想到莫罗[4] 的笔触，前景画的是许多裸体妇女手捧珍珠和珊瑚，她们的背后是明亮的大海，为数众多的男男女女游泳者，正从海里打捞各式各样灿烂夺目的珍宝。《丘比特与普绪喀》画面上描绘着普绪喀出于好奇心的驱使，违禁凭借烛光窥视刚进梦乡的丘比特。作者为了给作品增添近东式的浪漫色彩，在睡眠中的丘比特身边还画了一只哈巴狗。

① 佩特罗尼乌斯（？—66），古罗马作家。欧洲第一部小说《萨蒂利孔》的作者。这是一部喜剧式的传奇小说，以史诗形式写成，详尽忠实地记述了当时流行的享乐生活，因此具有重要价值。
② 丘比特，古罗马宗教所信奉的爱神。
③ 普绪喀，古希腊神话人物，是美貌绝伦的公主。
④ 莫罗 （1826～1898），法国象征主义画家，以描写神话和宗教题材的性爱画而著名。

在这里所收藏的拉菲尔[1]或鲁本斯[2]的作品都不足以打动我。我觉得拉菲尔所画的一个胖墩墩的中年僧侣的肖像画，要比他的《怀抱独角兽的妇女像》好得多，鲁本斯画的《苏撒拿》比《圣母怜子》似乎更好。多索·多西[3]画的《女巫塞西》非常地美。

博盖塞美术馆所陈列的绘画中，最使我倾倒的画，首先得数提香的《神圣的爱·异端的爱》，其次是韦罗内塞[4]画的《圣安东尼奥对鱼说》。

韦罗内塞的这幅画，画面的一半为辽阔而神秘的绿色大海所覆盖。其构图着实豁达，右半边画的是包括圣人在内的众多人物，他们都聚集在右下方，指着鱼群的圣者的手指尖，刚刚达到画面的中央。圣者胸前佩带的白花，随着海风摇曳，产生一种可爱的抒情性效果。

提香的画，如同威尼斯画派的诸多作品一样，背景的细节部分格外地美。画面的左方是夕照映衬下的城堡和两三个骑马人朝向城堡在爬坡道，左下方的昏暗森林里，画了两只可爱的

① 拉菲尔（1483～1520），文艺复兴盛期将意大利艺术发展到最高水平的杰出人物之一。在他的艺术中体现出深邃的人文主义思想，并赋予这种思想以无与伦比的表现力。

② 鲁本斯（1577～1640），佛兰德著名画家，在巴洛克艺术宏伟壮观、雄浑富丽的多种风格中，鲁本斯的绘画是其中最伟大的成就之一。

③ 多索·多西（约1479到1490之间—1542），意大利晚期文艺复兴画家，十六世纪非拉腊画派的领袖。

④ 韦罗内塞（1528～1588），十六世纪维尼斯画派的主要画家和著名的色彩大师。作品多是以人物形象表现圣经、寓言或历史故事的巨幅。

兔子，右方的背景更加美不胜收。

海湾的夕阳余晖，空中晚云的蓝色和黄色之美，前方飘忽着薄暮时分的忧郁，被猎犬追逐着的兔子和两个骑马人像，点缀着那骑马人身着的两件红色的上衣，傍晚时分的巨大阴影凌驾于一切之上，逐渐伸展开去……让我再告诉读者一个情况，那就是在复制品里绝对发现不了的，在前景的裸体妇女脚边闪烁的东西。它就是恋恋不舍地缠绵在薄暮时分的小花园周围翩翩飞舞的一对蝴蝶。

长条横幅的画面，同这幅寓意画的主题的确很贴切。两个相反的热情的象征，例如那位阿伯拉尔与埃罗伊兹① 的爱情信与求道信之间那样相反的象征，是不能像一对情侣依偎着坐在一起的。肉体与精神，诱惑与拒绝，这种瓦格纳式的永恒的主题，表现得多么明朗而毫无阴影啊！

晚上，我去欣赏威尔第的歌剧《利哥莱托（又译〈弄臣〉》② 这个巴尔扎克式的故事（其实很遗憾，原作者是雨果）同甘美而明朗的音乐竟不可思议地非常协调。驼背老人对独生女那近似恋爱的爱的执迷，那失望、那愤怒、那复仇、阔绰而好色的统治者，那轻浮多变的爱的冒险、那自由、那坦城

① 埃罗伊兹（约1098～1164），法兰克女隐修院院长。神学家和哲学家阿伯拉尔之妻。

② 原注——《利哥莱托》，曼托巴侯爵：由朱塞佩·萨比奥扮演；利哥莱托：由提特奥·戈比扮演；吉尔塔：由朱泽比娜·阿尔纳尔蒂扮演；玛达莱娜：由玛利亚·诺艾扮演。（罗马歌剧院）

的感情……临终场时，利哥莱托在他以为装着侯爵尸体的口袋前，耳闻侯爵那轻快的歌《像羽毛那样》，这个场面精彩极了。即使在这种时候，侯爵那无意识的恶行，始终是以王者的舒畅愉悦的音乐来叙述，绝没有达到使侯爵蒙受惩罚的地步。

人的歌声比器乐声更能使我深受感动，模仿人体的美要比抽象的美更能强烈地打动我，我不能不固执于这种朴素的感性认识。对于我来说，在这些感性认识的另一个深处，潜藏着一种根深蒂固的对自然美的感受性，雕像和美妙歌声所给予我的感动，总是与这种感性认识保持着相互照应的关系。我身上只有通过梦想、模仿而达到正确地、确切地看到并加以分析，从而被发现了自然美所给予我的感动。想来真正具有人情味儿的作品，就是“看得见”的自然。

接触到希腊雕刻的佳作之后，我的这种感觉越发加深了。

我无意尾随十九世纪英国的贤达美术文学家佩特和罗斯金，精心描写自己对所见过的美术品的印象。不过，对于古代的作品和文艺复兴时期的作品，莱辛① 曾借用拉奥孔② 的例

① 莱辛（1729～1781），德国第一位不朽的戏剧家，也是社会、戏剧和宗教评论家、哲学家和美学家。

② 拉奥孔，希腊传说中的先知。《拉奥孔》又是莱辛在1776年写的一篇反对新古典派的美学论文，全名为《拉奥孔——论绘画与诗歌的限制》。莱辛以在梵蒂冈的古希腊塑像“拉奥孔”为例，主张视觉艺术必须遵从空间的连接，而诗的任务是按时间的连接有机地逐步展开动作诗歌的性质是曲折、变化的。

子，论述了空间艺术与时间艺术的类型之差别，超越这种严密的差别，依然还有值得我们文学家不断探索的东西。直到十九世纪中叶的浪漫派时代，绘画与文学没有明显的分袂，众所周知，出现印象派以后，绘画才与文学诀别而走向纯粹绘画。因此，作为文学家，我并不以议论印象派为高尚，也不会去模仿那种做丈夫的还缅怀随意弃家出走的妻子，我只想保持类似这种滑稽丈夫的威严。实际上，我在巴黎就听说，最近，在莫洛亚① 等人的启发下，社会上正在逐渐兴起一股小浪漫派（pet-tit romantique）热潮，其成员之一就是长期以来被人们所遗忘了的夏斯里奥②。

今天，我获得了一个关于安提诺乌斯③ 小戏剧④ 的构思。舞台是尼罗河畔的安提诺乌斯神殿。人物有年迈的哈德良和他的重臣以及巫女数人，还有安提诺乌斯的灵魂。有朝一日写成之后，我的《近代能乐集》里又将增加一篇别具一格的作品吧。

1952 年 4 月 30 日—5 月初日

① 莫洛亚（1885～1967），法国传记作家、小说家、小品文作家。代表作有：《马尔塞·普鲁斯特研究》等。

② 夏斯里奥（1819～1856），法国画家。其作品是安格尔的新古典主义与德拉克洛瓦的浪漫主义融合。代表作有：《维纳斯》、《苏姗娜》等。

③ 安提诺乌斯(约 110～130），罗马皇帝哈德良宠爱的娈童。溺死于尼罗河。哈德良在各地为他立祠，并在他溺死的地点附近建起一座城市，取名安蒂努波利斯

④ 安提诺乌斯小戏剧，是作者在归国匆忙中撰写，尚未写就的诗剧安提诺乌斯的草稿。

雅　典

希腊是我眷恋之地。

飞机从爱奥尼亚海飞抵科林斯运河上空的时候，我看到夕阳映照下的希腊的群山，西边天空闪烁着金光。希腊晚霞恍若盔甲。我呼唤着希腊的名字。这个名字指引过当年为女性风波而一筹莫展的拜伦奔赴战场，孕育过希腊厌世家赫尔德林的诗的感情，还曾给斯丹达尔的小说《阿芒斯》中的人物在临终的音阶上以勇气。

透过从飞机场开赴市中心的公共汽车的玻璃窗，我看到了夜间灯光照出的山顶城邦。

如今我在希腊。尽管由于我懒得去预定旅馆而被抛入了肮脏的三流旅馆，尽管由于通货膨胀一流饭馆的伙食要 7 万希腊币，尽管此刻在这个城镇惟有我一个日本人过着孤身只影的生活，尽管我不懂得希腊的只言片语，连商店的招牌也读不下来，我却陶醉在无尚的幸福中。

我任凭自己的笔驰骋。我今天终于看到了山顶城邦！看到了帕台农神庙！看到了宙斯宫殿！在巴黎，我处在经济拮据的

困境，希腊之行几乎绝望时的情景，经常出现在我的梦中。看在这种情况的分上，请暂且原谅我的笔驰骋吧。

苍穹绝妙的蔚蓝，对废墟来说是必须的。如果在帕台农神庙的圆柱之间，头顶的不是这样的天空，而是北欧那种阴沉沉的穹苍，那么效果恐怕就会减半了。由于这种效果格外明显，令人感到这种蔚蓝的天空，似乎是为了废墟而预先准备好的，这种残酷的蔚蓝的静谧，甚至使人仿佛预见到受土耳其军队破坏了的神殿的命运。这种空想不无道理。譬如，请看看狄俄尼索斯剧场吧。在那里不时上演索福克勒斯和欧里庇得斯的悲剧，同样的蔚蓝天空在默默地注视着这种悲剧的灭绝之争。

作为废墟来看，与其说山顶城邦美，毋宁说宙斯宫殿更美。这座宫殿仅剩下十五根基柱，其中两根孤立一旁。中心部同这两根柱子之间约莫相距五十米。只有这两根孤立的圆柱。其余十三根仍支撑着残存的屋顶的框架。这两部分的对比，充分显示出非左右对称的美的极致。我不由地想起龙安寺的石庭园的布局。

说我在巴黎疲于左右对称的东西，决非言过其实。建筑物自不消说，其他无论是政治、文学还是音乐、戏剧，法兰西人喜爱的规范和方法论的意识性（姑且这样说），处处都夸耀左右相称。结果，巴黎的“规范过多”，旅行者的心变得沉重了。

这种法兰西文化的“方法”之师，就是希腊。希腊如今在我们的眼前，在这种残酷的蔚蓝天空下，横躺着废墟的姿影。而且，建筑家的方法和意识变了形，特意使旅行者出乎意料地从中找到只把原形当作是废墟的美。

奥林匹亚的非对称的美，并非通过艺术家的意识产生的。

然而龙安寺石庭园的非对称，却是极尽艺术家的意识之能事的产物。与其把它叫做意识，莫如把它叫做执拗的直感或许更正确些。日本的艺术家过去并不依赖于方法。他们所思考的美，不是普遍的东西，而是一次性的东西，结果是难以变动，在这点上，与西欧的美别无二致。不过，产生这种结果的努力，不是方法性的，而是行动性的。也就是说，执拗的直感的锻炼，及其不断的尝试就是一切。单凭各自的行动而能捕捉到的美，是不能敷衍的，是不能抽象化的。日本的美，大概就是一种最具体的东西。

这种凭直感探索到的终极的美的姿影，类似废墟的美，这是不可思议的。艺术家心怀的形象，总是与其创造有关，同时也与破灭相联。艺术家不光从事创造，也从事破坏。其创造往往是在破灭的预感中产生，当他思索着描绘某种终极形象中的美的时候，被描绘的美的完整性，有时候是对付破灭的完整性，有时候是为了对抗破坏而描摹的破坏的完整性般的完整性。于是，创造几乎失去形状。为什么呢？因为不死之神创造应死生物的时候，那只鸟的美妙的歌声，是以与鸟的肉体之死一起告终为满足的。可是，艺术家如果创造同样的歌声的时候，为了使这种歌声保留至鸟死之后，而不创造鸟应死的肉体，无疑是要创造看不见的不死之鸟。那就是音乐。音乐之美，就是从形象的死开始的。

希腊人相信美之不灭。他们把完整的人体美雕刻在石头上。日本人是不是相信美之不灭，这倒是个疑问。他们思虑具

体的美如同肉体那样有消亡的一天，因此，总是模仿死的空寂的形象。石庭园那不均整的美，令人感到仿佛暗示着死本身的不死。

奥林匹亚的废墟之美，究竟属于哪种类型的美呢？或许其废墟和残垣断壁仍然是美本身，就关系到整体结构是依据左右相称的方法这点上。残垣断壁失去部分的构图，是容易让人窥知的。不论是帕台农神庙还是厄瑞克特翁庙，我们想像它失去的部分时，不是依据实感，而是根据推理。那种想像的喜悦，不是所谓的空想的诗，而是悟性的陶醉。看到它时，我们的感动，就是看到普遍性的东西的形骸之感动。

而且不妨想像一下，废墟所给予的感动，之所以可能超过我们看到它们的实在原形时所受到的感动，其理由还不仅于此。希腊人思考出来的美的方法，是重新编织生。是再组合自然。瓦莱里也曾说过：“所谓秩序是伟大的反自然的计划。”废墟偶然地使希腊人所思考的那种不灭之美，从希腊人自身的羁绊中解放了出来。

在山顶城邦的各处，我们可以感受到希腊的群山、东方的鲁卡贝托斯山、北方的帕尔纳索斯山、眼前的萨罗尼克湾的萨拉米斯鸟，乘上猛刮向它们的希腊的劲风，插上搏动的翅膀。（这正是希腊的风！正是这种风吹拂着我的脸颊，拍打着我的耳朵。）

这些翅膀是从废墟失去的部分中生长出来的。残存的废墟是石头。人在失去的部分得到了翅膀。人正是从这里振翅的。

我们从山顶城邦的蔚蓝天空，看到了摆脱羁绊的生。获得

诸神不死的无形的肉体、振翅的景象。从大理石与大理石之间，我们可以看到绽开的火红的罂粟花儿、野生的麦和芒随风摇曳。这里的小神殿奈基之所以没有翅膀，并非偶然。因为那木造的无翅膀的奈基像已经失落了。就是说她已经获得翅膀了。

不光是山顶城邦。就是看宙斯神殿的圆柱群，它那引人生悲的圆柱的耸立姿态，使我仿佛看到了摆脱束缚的普罗米修斯。这里虽然不是高台，但由于废墟的周边是一片矮草，所以看上去神殿的大理石显得越发鲜艳和有生气。

今天我依然沉浸在无尽的酩酊中。我似乎受到狄俄尼索斯的诱惑。上午两个小时，我就是在狄俄尼索斯剧场的大理石的空席上度过的。下午，我漫步在草地上，凝视着宙斯神殿的圆柱群，度过了一个小时的时光。

今天也是绝妙的蓝空。绝妙的风。强烈的光。……对了，希腊的日光超过温和的程度，过于毕露，过于强烈。我从内心底里爱这样的光和风。我不喜欢巴黎，我之所以不喜欢印象派，乃是因为那温和而适度的日光。

毋宁说，这是亚热带的光。实际上山顶城邦的外壁，葳蕤丛生着一大片仙人掌。如今松、丝杉和仙人掌，还有黄色的禾本科植物的观众，从看不见一个观众姿影的狄俄尼索斯剧场观众席的更高处，凝然地鸟瞰着空荡的舞台。

我看到在投影半圆舞台上飞掠而过的燕子、那位阿那克里翁歌唱过的燕子。燕群翻腾着白色的腹部，往返翱翔在狄俄尼

索斯剧场和演奏场的上空。今天任何一处小屋都休息，它们的心情烦躁地啁啾鸣转，四处飞翔。

我坐在狄俄尼索斯神的神甫的座席上，静听虫声。不知怎的，一个十二三岁的希腊少年，打从刚才起就缠绕在我身边不肯离去。他大概是想要钱吧，还是想要我正在抽着的英国香烟，抑或是打算把古代希腊的少年爱传授给我呢？如果是这样，我早已知道了。

希腊人相信外面。这是伟大的思想。在基督教发明“精神”以前，人不需要什么“精神”，自豪地生存着。希腊人所思考的内面，总是保持着同外面左右相称。希腊戏剧没有任何诸如基督教所思考的那种精神性的东西。也就是说，过分的内面性必然归结到遭到复仇这一种教训的反复上。我们不能把希腊剧的上演同奥林匹克竞赛分割开来考虑。在这种充分的强烈的阳光下，思考着不断地跃动又静止、不断地破坏又保持下来的、选手们的肌肉般的泛神论式的均衡，让我沉醉在幸福之中。

狄俄尼索斯剧场，作为装饰品，仅残存着蹲踞的狄俄尼索斯神的雕像，以及其周围的浮雕。我们看到剧场背后，像采石场般的石头的堆积，还看到像经过惨剧之后似的四处散乱着衣裳皱褶的残片、圆柱的残片、裸体的残片。

我渐渐移动到各个座席上，度过了接近上演一出悲剧所需要的时间。不论是从神甫席、民从席、或任何一个席位上，无疑都可以透过假面具明晰地听到希腊剧的台词，看到演员伴随着鲜明的影子清晰地变动着姿态。方才有个手持照相机的英国

海军士官出现在半圆舞台上，可以很容易地目测到剧场的规模和演员的身高的均衡。

为了重访奥林匹亚，我从山顶城邦启程走了一段宽阔的人行道。领带飘在我肩上，迎面走来的老绅士的白发被风拂乱了。

我又发现了一处恰好的位置来观赏宙斯神殿。我坐在十三根柱子和两根柱子之间的正居中一带的草地上。这个位置，可以像眺望军队的纵队那样地观望十三根圆柱。

只见中央的六根柱子、右边的四根、左边的三根分别成一组，准确地将透过神殿可以望见的天空一分为二。但是，中央的六根最具重量感。右方的四根和左方的三根都不均衡，以略差的量感向中央逼将过来。中央最前头望及的圆柱，率领着其背后的五根，显得特别凛然和气质高雅。

神殿的左右，以希腊市镇的远景为背景，屹立着两三棵丝杉。从山顶透过神殿望见的空间的、低约四分之三的位置上，缓缓起伏着褐色的山脉，横穿过圆柱绵延而去，剩下占四分之三的部分，则是绝妙的蔚蓝的天空。

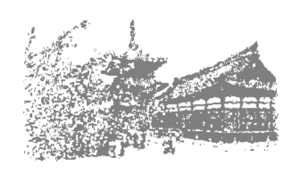
从这个位置上看神殿，简直就是一首诗。

我足足凝神眺望了一个多小时，无疑我站起身来的时候，正是最佳的时机。因为这个时候正好游览车来了，此前我独自占领的诗的领域被喧嚣的观光客所取代，他们成群结队地入侵了。

对我来说，望着他们的姿影，更觉忧郁。因为我不具备其

他方便的条件，明天将成为旅游团的成员之一乘坐游览车，奔赴德尔斐。

（叶渭渠译　原载《外国文学》1994 年第 3 期）



德 尔 斐

赴德尔斐途中。

对于团体参观所怀有的恐惧心理终于成了杞人忧天。早晨7点从夏多布里昂大街二十九号发车的公共汽车，乘客基本上都是希腊人。同我一样买了歇一宿的通票赴德尔斐的，只有一个从纽约来的老绅士、一个留学巴黎的美国姑娘和她的女友——法国姑娘。这个法国姑娘在法国人中是难能可贵的，她不施粉黛，是一位埋头在化学研究室里的女性。她没穿袜子，脚登运动鞋，肩挎一个小网兜，内里装有换洗衣服和地图。

到德尔斐，行程约莫五六个小时，但启程后不久，车子的发动机出了故障，路上竟花了十个小时。汽车尽管多次出现故障，但还是执拗地行驶，最后每走十码至二十码就得停一次。坡道虽不很陡，可每次停车时，车子总要往后滑行。于是，蓄着胡子的司机助手，不耐烦似地下了车，搬来一块大石头，放在车轮的后面，以防止车子再往后滑行。这种原始的仪式无限制地重复多次之后，不知是赶上什么巧劲，发动机突然好转，重新运作起来，薄暮时分才抵达德尔斐。次日早晨就要离开这

里，我们趁天还没擦黑，就匆匆地参观游览了一遍。

离开雅典，走没多久，只见山上裸露的岩石呈现王冠模样，在它的下方写着 K、E、B、O、N ，我不清楚那是什么意思。为了转达我所见到的希腊的大自然的风光，得请读者想像一下像日本河滩上的众多石头的景象。极目远望，只见这里耕地很少，有的只是布满石头的荒芜之地和连成一片的布满石头的牧场，远方是缓缓起伏的褐色山峦。提起色彩嘛，只见一处处的罂粟田地和长在石缝间竞相斗艳的黄、白、红、紫的小野花，至于绿色植物，除了松树、雅典的桉树、橄榄树之外，看不见有更鲜艳的绿色。松树到处可见，大多是又矮又粗的。

河流大多都干涸了，看不见丰盈清冽的流水。有时，在石头之间，在黄色的野菊花丛中，可以看到蹲伏着的黢黑山羊。有时，成群的黑山羊麇集在布满石头的山边，看上去恍如一大群乌鸦。

民宅四周围着低矮的土墙或石头墙，房子的土墙大多涂白色，也有涂浅蓝色的，有的房子只在门口周围涂成粉红色。屋顶低矮，土地房间安放着椅子，室内昏暗，所有的布局都酷似我在巴西所看到的民宅。有的人家的庭院里，凉晒着两三张小动物的毛皮。屠宰这种小动物大概是为了供奉商业之神赫尔墨斯吧。

在公共汽车停车的加油站旁，一般都有茶馆，在这种地方也往往会有泉水，系着围裙的小孩在运水。茶馆的前院，露天烤着不知是牛肉还是羊肉出售，茶馆的室内无数的苍蝇在嗡嗡叫。

走到利瓦蒂亚市镇，差不多已走了整个行程的三分之二。在这里，我认识了两个小朋友，他们是堂兄弟，姓米特罗普洛斯，由他们一方的父亲领着，与我同乘一辆公共汽车，前往比德尔斐更远的地方，作歇宿一晚的效游。他们俩都是十二岁，显得快活而又聪明，就像日本的孩子那样不讨厌学校。他们在帝国教会学校走读，喜欢打篮球，知道“古桥”的名字。他们在我所持的导游简图上，给我标出山与河的名字。我与他们这般年龄时，毕竟没有这样的绝招，是不可能在日本地图上任意画出利根川那奔腾的曲线来的。公共汽车发出开车的信号，他们就向汽车那边跑去。我的动作稍缓慢些，其中一个孩子回过头来喊道：“请跑呀！”（Run，Please！）这是多么奇妙而又可爱的英语啊！

从利瓦蒂亚镇，可以望见落坐在小山顶上的拜占廷式的教堂，还有远方白雪覆盖的巍峨的帕尔纳索斯山。德尔斐就在这座帕尔纳索斯山的山麓、帕伊德利雅德斯的断崖下。

过了利瓦蒂亚，就看见牧场、蜜蜂的巢箱。还有身着黑衣的妇女和肩上搭着黑色上衣的男人，他们在遥远的山边走着。

公共汽车终于在一泓泉水前停了下来，再也开不动了，这里有一户屋顶低矮的农家。（对了，我想起来了。多亏往烧得过热了的发动机里注入了这里的泉水，公共汽车才得以死而复苏。）农家的屋里很昏暗，土房里放着歪斜了的椅子。一个蓄着胡子的农夫走出门口，朝着这边张望。

泉水旁边有一座顶上竖着十字架的小教堂，形状恰似小鸟窝，这种小教堂遍布沿途各处。身着黑衣、头缠黑布的运水妇

女，把装满水的大罐放到驴背上，牵着驴走了。驴脖子上挂着的铃悠然地响鸣着。

这时候，牧羊少年回家来了。他穿着红色的短上衣，肩上披着一块宽幅的粗布，手持传统（?）样式的牧羊棍，这副神态使我联想起达夫尼斯[①]的故事。公共汽车蓦地开足马力，向山的深处驶去，过了半山腰上的城市阿拉霍瓦，这城市就像架设在半空中。

市中心的茶馆阳台上，坐着一些长相纯朴的人，他们的鞋尖翘起黑色的毛皮，就像古代日本武将所穿的鞋子。

从这里再行驶三四十分钟，就到达德尔斐。德尔斐的峡谷里的流水，闪烁着白色的光。本疑是湖，却原来是濒临伯罗奔尼撒海的海湾。我们从海边来，翻越群山峻岭，又在另一处与同一个大海相逢。

我的任务不是来详述有关德尔斐美术馆众多考古学性的销售品的。因此，我只想叙述一下在美术馆的尽头的一间展室里，我得以实现多年来祈盼与青铜器驭者像邂逅的幸福情景。

这尊众所周知的驭者像失去了左臂，右手攥着两根缰绳。他驾驭着调度合适的四套马车。此刻这个青年依然在驾驭着肉眼看不见的马，他那朝气蓬勃的脸颊又带上几分紧张的神色，

①达夫尼斯，西西里牧人，牧歌的创造者。传说是赫尔墨斯和西西里一个仙女所生的儿子，被牧人在月桂丛林中找到。他后来赢得一个仙女的爱情，但因不忠被弄瞎双眼。他终日吹笛唱歌借以自慰，但不久即死去。或被赫尔墨斯接上天去。

那坚定地睁开着的双眼，热情洋溢。

他那鼻梁是典型的希腊型。左右眼的大小故意铸成有些不同，被布衣覆盖着的下半身[1]给人的感觉比其上半身要修长得多。而且他那外露的脚脖子的写实性着实逼真，令人感到仿佛他脚背上的血液在流动。

这尊铸像之所以令我如此感动，无疑是由于我看到了凝神观察事物实情的目光与完美的造型达到了罕见的一致的缘故。

铸像的上半身，英俊健壮的年轻人的头部、肩膀和胸膛那华美的皱襞富于变化，下半截胳膊伸了出来，下半身与复杂而沉重的上半身相对比显得修长，这种单调而端正的皱襞构成，给人一种视觉上的美感，恍如听了一首优秀乐曲所受的感动一样。在这里，造型和真实精彩地协调一致，难以形容的明朗的调和渗透了它的全身。

这尊驭者像的头部，与我后来所看到的大理石雕刻的头部不同，它具有其独创性。表现出来的不像是任何神灵，而是人世间的年轻人那种纯朴的青春。我觉得这张脸儿比阿波罗[2]更美。它没有发出丝毫神格化的气味，却散发出一股芳香。它不倨傲，倒有几分腼腆。它不好色，而是纯洁的。那是胜利者的腼腆，蝇辉煌的纯洁。这种对事物的真实表现，是多么震撼着我们的内心深处啊！这种艺术的主题处理起来，远比处理深

①回国后，经调查，驭者像的下半身是由于古代车驾的关系被遮掩起来了。据此看来，我的看法是错误的，不过，对美术品的观赏是允许以废墟般的眼光去看待的，不是吗？——原注

②阿波罗，希腊神话中象征美和睿智的神。

刻的或灰暗的主题更棘手得多。

前面我写了从山岳地带的深处突然出现海湾，疑是湖却原来是海的情景，废墟也往往以出现海一般的方式呈现在人们的眼前。

从崖下眺望阿波罗神殿的废墟，活像一片杂乱的采石场。沿悬崖而上，首先有宝物殿，接着是以神的启示和巫女而闻名遐迩的阿波罗神殿，再上面有最古老的剧场，更上面有大体育场，真是令人难以想像。沿着容易滑跤的大理石圣路攀登上去，一处处景点就豁然展现在眼前。

从宝物殿向神殿攀登时，有一尊失去了上半身的罗马女神像，默默地落坐在一块大理石上。她盯视着攀登者，不是用已失去的眼睛，而是用她那下半身端庄华丽的衣裳皱襞注视着我们。

宝物殿左侧的支柱，从下面数起第五块大理石上，雕刻着一幅手抱竖琴的小小阿波罗的线描，仿佛恶作剧乱画似的。

阿波罗神殿的三根巨大圆柱，让人追忆起它当年的宏伟，大理石的台座徒劳地展现着它的雪白。牺牲的呐喊，无疑曾在圆柱间反响。它们的鲜血曾冷艳地流淌在崭新白皙的大理石上。在希腊的雕刻里，这种石材总是被用来表现人的肉体，它同涌出的热血颜色或蓝色的色彩都很相称。现在我们所看到的废墟，虽然并不缺乏苍穹的蓝色，但却缺乏与鲜血相对照的色彩。只能用到处盛开的罂粟花的鲜红来想像它。

从两根圆柱之间，鸟瞰普雷伊斯特斯的溪谷风光，简直美

不胜收，无法言喻。我们恰巧在公路与溪谷底的半道上，所在位置正好可以透过两根圆柱之间的空隙望见狄安娜神殿和体育场。矗立在圆柱台座上的狄安娜神殿的三根圆柱，呈现出无与伦比的美和优雅。

如果从阿波罗神殿的圆柱的尽头观赏的话，那么狄安娜神殿之美，就不免逊色几分，那自然的构图也完全走了样，这是令人吃惊的。古代建筑不是征服自然，而是发现自然，近代高层建筑的废墟之所以丝毫也刺激不了我们的想像力，就是由于这相反的缘故。

美国老绅士、女学生、法国女化学家、希腊青年和我一行五人，没有给导游追加小费，导游只作了泛泛的说明就匆匆离去。同导游分手后，我们穿过了古代剧场最上层的坐席，前往体育场参观。可是抵达那里时，已近黄昏，我们一行不得不将那么美的狄安娜神殿割爱了，我们为此都深感遗憾。

在暮色苍茫中，散乱的大理石显得活生生的，不禁令人毛骨悚然。它们坚持到最后，顽强地抵抗着黑夜。黑夜充其量只能像油那样裹住它们光滑的断面，而不能冒犯它们。它们在不知多少个黑夜里，就这样默默地抵抗着的啊！。

……归途中，我在宝物殿的黢黑中伫立了片刻。这是大理石的黢黑。黑夜紧紧地笼罩着这个神域。不过，在这冰凉的端正的方形空间里，也充满着静穆的抵抗，从人的迷惘中，被截凿得如此端正的珍贵石料虽然不足以消灭迷惘，但是它的抵抗力至今仍然不减，它似乎暗示着这是神的一种启示。

阿波罗神殿背后的巍峨秃山，就是前面所说的帕伊德利阿

德斯的断崖。在返回旅馆的路上，我们发现苍穹挂着一轮下弦的新月，不由赞叹不已。

卡斯塔利亚饭店是一家雅致而又清洁的旅馆。膳食尤其可口，餐后甜食提供了我喜欢吃的酸奶，这是我离开纽约以来许久没尝到的食品。饭后外出散步，市镇灯火稀疏，昏昏暗暗，连来往行人的面孔也看不清。因此，透过房屋与房屋的缝隙眺望伊特亚港口的灯火，显得格外的美。

清晨，在小阳台上用早餐，提供了新鲜的蜂蜜，我很高兴。更重要的，是在这阳台上远眺的景观，是任何美味佳肴都无法媲美的。在注入伊特亚海湾的普雷伊斯特斯的溪谷两侧，西边是褐色的几岳那山脉缓缓绵亘，东边是基尔菲斯山挺秀屹立。伊特港湾的灯火消失了，海湾深处星星点点的屋顶在闪闪发光，它同湾口附近的拉拉克塞德斯港口遥遥相望。

晨霭中的远方，隐约可见横亘着的伯罗奔尼撒海岸，范海孔的山显得格外高耸。希腊的名胜古迹，大多分布在这晨霭笼罩下的海的四周。诸如科林特、阿尔戈斯，还有遥远西边的米索隆基。

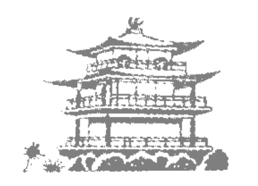
公元前 373 年，那场给德尔斐神殿带来毁灭的大地震和大海啸，就是在这里的视界内发生的。传闻这是因为被捆绑在地下的海马提塔安等又一次摇晃它们的肩膀，波塞冬[①] 抓住白色浪尖即海马的鬃毛，把海马驱赶到德尔斐来的缘故。

①波塞冬，希腊宗教中的海神。

现今，风景中也充满了废墟的静谧。昔日装卸伊尔大理石的伊特亚港口，如今只是地方的一个荒凉的渔村。群山上的绿色，与其说是绿色，莫如说是行将枯萎的苔藓色。我听见了鸡鸣，早晨的燕子在这片风景的废墟上，行色匆匆地飞来飞去。

已经到了我不得不把餐巾放回餐桌上的时刻了。因为 7 点半出发的公共汽车在鸣喇叭，催促着前往雅典的旅客上车。

1952 年 4 月 27 日—28 日



安提诺乌斯

罗马帝国哈德良皇帝在位期间，是从公元 117 年至他驾崩的 138 年。他是在图拉真皇帝驾崩后，为军队所拥戴而登基的。

根据吉本[①] 的说法，当时的罗马帝国“包括了地球上最完美的部分和人类中最开化的部分”，“从表面上看，罗马元老院似乎拥有统治权，实际上则把政治的执行权让给了皇帝”。

哈德良是一位实行文治的皇帝。他严厉压制贵族的叛心，专心致力于治理国民大业。这位古希腊文化的复兴者，是艺术家的好友，并且毕生致力于巡幸他那辽阔的版图。在其版图内，御舆几乎到过所有地方。说是御舆，有时也并不妥当。因为也有徒步的时候。他不戴帽子，在喀里多尼亚的雪地里，或在上埃及酷热的沙漠中旅行。皇帝的足迹遍历了诸如高卢、日耳曼人之地、不列颠、西班牙、毛里塔尼亚、埃及、小亚细亚以及希腊等地。

① 吉本（1737～1794），英格兰十八世纪最伟大的历史学家。

哈德良皇帝是图拉真帝征服主义的稳健的修正者。他知道支撑着罗马和平的，正是军队的威力，他新编制了许多骑兵队，常常亲临教练新兵，有时还同新兵互相比试力量和技术的优劣。

如果说哈德良也有怪癖的话，那么就是他对古希腊那种始终不渝的热烈的憧憬。他在雅典城堡的东效建立新市，在广场[1] 北面兴建图书馆，完成了公元前六世纪以来未能竣工的奥林匹亚宙斯神殿，在罗马兴建了万神殿和维纳斯神殿，还在小亚细亚埃扎诺伊兴建了另一座宙斯神殿。

在他的古典主义里，夹杂着适应于他那辽阔版图的折衷主义。皇帝冠以国父称号，这是希腊主义的权势化。埃及古典美术中最美的作品和希腊古典时代最美的美术品，同样使他倾倒。皇帝让小亚细亚的雕刻家们从事仿制古代雕刻的工作，可是从某个时期起，他们不再仿制阿波罗、墨丘利和马尔斯，而开始从事某种新神雕像的制作。这尊新神是以体态丰满的少年形象表现出来的，那年轻英俊的容貌总是刻上几分忧愁和死的影子。没想到这尊神竟成了异教世界的最后的神，在与这些全然属于不同体系的希伯来神诞生之前，它甚至代表了古代诸神的灭亡。

且说今天，我造访了梵蒂冈美术馆，我为安提诺乌斯的两尊美丽的雕像神魂颠倒，一尊是胸像，一尊是身着古代埃及装

①广场，古希腊城市中作为市民各种活动聚会的露天场所。

束的全身像（此外还有一尊是有名的贝尔贝德雷的安提诺乌斯像，可是这尊像的体态、神情，显然都不是安提诺乌斯，而是赫尔墨斯）。虽然我也观赏了其他各个展室的名画，但心里总惦着安提诺乌斯。因此，从整体上说，参观梵蒂冈收效甚微，就此结束了。

这个年轻英俊的阿比西尼亚人，在极其短暂的生涯中，从奴隶上升为神，既不是凭他的智力，也不是靠他的才能，而只是因为他长着一副无与伦比的俊美相貌。他丝毫没有损伤这副容易衰微的外表美。他既不是自杀，也不是因过失，却是由于突如其来的不可思议的动机，以至溺死于尼罗河。哈德良皇帝执拗地试图探明他的死因，对此，我要让死者安提诺乌斯，只反复地回答一句话：“不知道”，让他暗示一个单纯的主题：我们的生都没有理由，死又怎么会有原因呢。

一说他因厌世而自杀。我一想到他的死，就情不自禁地要用医生似的热情去想像：眼前的这尊雕像是这么年轻而有朝气、这么完美、这么声誉卓著、这么健美的肉体，内里蕴含的难以言喻的阴暗的思想，是通过什么途径以至可以潜藏起来的呢。说不定只是由于这个少年的容貌和肉体就像阳光似的光辉灿烂，从而浓重的阴影自然地接踵而至。

却说我不得已暂时走了一段弯路，宛如步入陌生的大森林，在没有向导的情况下，历访了梵蒂冈各个展室的每个角落，这是一项充满愉快而有盼头的工作。譬如，就像博尔吉亚家族的宅邸那样，各个房间都用类似暗门那样的狭窄进出口相

接，刚觉得这个房间已走到尽头再也过不去了，这时，深处又展现出一个宽阔的昏暗的豪华房间。

我首先走进绘画馆，接触到提香的杰作《圣尼古拉·德·弗拉利的圣母像》。关于这幅画，歌德早已写过那样动人的赞美文章，既然如此，我也就没有什么可补充的了。在绘画馆里，我最喜欢的就是这幅画和格洛佐[①]的三幅奏乐天使的壁画。还有两三幅鲜为人知的好作品，奥拉齐奥·真蒂莱斯基（1565～1638）的《朱迪斯》[②]和保罗·特洛盖伊（1698～1763）的《伯蒂河畔的克里斯蒂》都相当的美。

安提诺乌斯的胸像，是安置在雕刻美术馆进门处的、仿万神殿制作的圆形沙龙里。身着埃及装束的立像，则安置在一间奇妙的埃及展室里，这间埃及展室的装饰庸俗不堪，简直令人难以想像。就是说，它的天花板上是一片蓝色的夜空，布满金星，中央的装饰灯布置得就像东京茶馆里常见的那种时髦的间接照明灯。

观赏了拉奥孔、贝尔贝德雷的阿波罗、贝尔贝德雷的那个被折断了头和四肢的躯干雕像，我心中充满了一种确实无疑的幸福感。公元前五世纪的希腊运动员的浮雕也很美。有一间动物雕刻的展室，可以称为大理石的动物园，展室里的古代人狩

① 梅洛佐（1438～1494），意大利早期文艺复兴翁布里亚画派画家，十五世纪壁画家之一。

②根据简明不列颠百科全书的记载，意大利巴罗克画家奥拉齐奥·真蒂莱斯基（Gentileschi, Orazio）的生卒年月为1562～约1647，作品《朱迪斯》（Judith）是其女儿阿特米西亚·真蒂莱斯基（Gnetileschi, Artemisia）所作。

猎时的欢乐，是多么地诱惑着我们啊！歌德说过，鉴赏雕刻需要有火把照明才好。这里可以举一个极好的例子，比如我们可以在安放在面对卡诺瓦[1] 的佩尔修斯雕像左边的、格斗者雕像的影子之上来观赏，因为正好这时刚过正午时分，透过天井的采光，强烈的阳光几乎全部直接倾射在雕像的顶上，光与影的效果使人感到这尊雕像雄浑有力，它的肌肉仿佛骤然跃动了起来。相比之下，另一尊普遍地接受微弱的光线的格斗者雕像，就显得失去了力量，看上去格斗者像是早已预料到自己行将败北的样子。

在埃特鲁斯科·格雷果利亚诺美术室，我观赏了罗马的美丽浮雕《佩雷乌斯与特提斯的花烛》，以及其旁边同样是浮雕的小品，相当精美。雕刻着与牛为伴的帕吉法耶，这是一幅极其简洁、明彻而准确的雕刻的素描。

首先出人意料的，是长廊上布满地图和小幅天顶画，长廊之长令人折服。我找不着博尔吉亚家族宅邸的门口，以至来回两次走过这道长廊。后来，在观赏了西斯廷教堂的米开朗琪罗的《创世纪》和博尔吉亚家族的古老壁画中的珍品之后，穿过摆设着群童围绕尼罗神像的侧楼，又来到了埃及展室的安提诺乌斯的雕像前。

第二天，我一大早起床，直到午饭前参观完毕三个美术馆

[1] 卡诺瓦（1757～1822），意大利杰出的新古典主义雕刻家。

和万神殿。了解我平素整个上午基本上睡大觉这种生活习惯的东京友人，如果听说这种情况，肯定会惊讶得瞪大眼睛的。而且这样的强行军并不是在别人的强迫下进行的，果真有谁爱多管闲事给我安排如此紧张的日程，恐怕我会当场消极怠工的吧。

我所说的三个美术馆是：艺术宫美术馆、卡皮特尔美术馆和威尼斯宫的美术馆。

今天，我也是一边处在心醉神迷的状态一边寻思。回想起访问希腊和罗马的两周期间，连续地处在心神醉迷的状态，这种感受大概一生中不会再有第二回吧。我与一般人一样，懂得官能的愉悦，也知道完成工作后的那份无上安适的喜悦，然而，这些感受过去总持续不到两天就消失。在希腊和罗马的那份有一半是预料中的幸福感，是在没有他人的亲切关照下获得的。我谨小慎微地避开酬酢的机会，已经有两周时间一天三顿都是我独自面对餐桌用餐的。对于迄今一直受家人关照的我来说，这种生活还是头一次经历。但是，这两周期间，我不曾有过任何孤独感，哪怕是一瞬间也罢。的确，我很愿意回忆起普鲁斯特那趣味十足的一篇小品文，写的是：有个喜欢社交的青年，一天晚上，他宴请的客人迟迟未到，他在请客的餐桌前等得不耐烦，这时，出现了一个陌生的不速之客，此人想上桌就餐，青年盘问他，他严肃地回答说：“你从来不曾请过我用餐。不过，我有朝一日会受你邀请用餐的。”当青年进一步问他的名字时，这个不速之客非常不痛快地回答说：“你不知道我是谁吗？不可能吧。我的名字就叫‘你自己’嘛。”

在艺术宫美术馆里，圭多·雷尼① 的《圣·塞巴斯蒂昂》终于展现在我眼前，我深感庆幸（当然，我过去曾见过图片，但我还是喜欢在热那亚见到的同样作品的复制品。从图片看来，我觉得这两者之间有微妙的不同），还有鲁本斯、韦罗内塞和法国的普桑② 等人的作品，也使我深受感动。

在圭多·雷尼的《圣·塞巴斯蒂昂》的旁边，有折衷派导师卡拉齐③ 的《圣·塞巴斯蒂昂》，这就更显现出其门徒圭多·雷尼的唯美的个性。在一个时期里，他的画风所占据的地位，是在拉斐尔之上。但是，没有理由因为现在他的名字并非一般，就可以小看他的作品。在塞·巴斯蒂昂雕像那宛如大理石般的裸体上，没有丝毫流血的痕迹，这样更提高了作品的古典美。

卡拉齐的某些作品相当精彩。在罗马美术馆里，到处陈列着加罗法洛④ 的作品，这不禁使我感到吃不消。那些过分巨大的作品都是加罗法洛的《鲸》，其缺点就在于它太大了。

① 圭多·雷尼（1575～1642），意大利博洛尼亚画派油画家和版画家、新古典主义的先驱。

② 普桑（1594～1665），法国十七世纪画家，其画风对大卫、德拉克洛瓦、安格尔、塞尚等有很大影响。

③ 卡拉齐（兄弟）指十六世纪末意大利卡拉齐家族的三个画家。阿戈斯蒂诺（1557～1602）和安尼巴莱（1560～1609）兄弟，及其堂兄洛多维科（1555～1619），是将当时艺术从风格主义漫无节制地变形、夸张引向文艺复兴盛期风格的重要人物。

④ 加罗法洛（1481～1559），意大利画家，十六世纪费拉拉画派最多产画家

普桑的《奥尔甫斯》[1] 多么美啊！那森林的光线画得多么微妙啊！他显然是华托[2] 的先例。

在这里，韦罗内塞的作品也使我叹为观止，原作保存于威尼斯，现在我看的是复制品《欧洲之劫》，另外两幅画的小型草图《拉帕斯》和《拉丝佩兰扎》，还有《圣母与圣安娜》，我在它们跟前久久驻步，舍不得离去。

《圣母与圣安娜》的画面，没有提香的画那样澄明，也没有鲁本斯的画中运用的那种光线，画的是阴沉的蓝天，呈暗绿色，圣母的衣裳类似日本西阵织锦，整幅画面上笼罩着一股神秘的午后的倦怠气氛，令人感到画中人物仿佛对它们自身的神圣性感到厌倦了。

鲁本斯的《与狼在一起的罗姆雷斯和雷姆斯》美极了，如果让我在这里的美术馆的藏画中挑选一幅的话，我可能会毫不犹疑地挑选这一幅吧。两个幼童在昏暗的树丛和狼的灰暗的毛色之前，呈现出玫瑰色，灿烂辉煌。

这里的雕塑，只有《拔刺的少年》这尊塑像美。少年俯首注视着扎在脚心上的刺，他那副全神贯注的神态，令人感到作者准确地捕捉住人处在这种状态下的孤独，我们仿佛正是在少年毫无察觉的情况下，窥见少年那副天真表情的瞬间。

①奥尔甫斯，古希腊传说中的英雄，有超人的音乐天赋。

② 华 托 （1684～1721），法国十八世纪画家。其绘画反映出当时的法国从浮华的巴洛克时代进入洛可可时期。

从某个角度看，少年的右下肢、左下肢、右小臂、躯干左侧的线条正好成一个十字形，少年的脚心就位于这十字的中心，这件作品的主题即肉眼看不见的小刺就扎在这里。看到将主题作如此巧妙的艺术处理，恍若阅读一篇优秀的短篇小说，要撰写出将主题凝缩得如此单纯而又鲜明的短篇，既是我们的困难，又是我们始终不渝的炽热的希望。

在卡皮特尔美术馆，刚一进门就看见一件饶有兴味的东西。那就是埃及的甲虫形护符的浮雕。乍看这种甲虫像半拟人化，其实不然，这是相当忠实的写生，是按照埃及人思考的神圣目标，有趣地模式化了的。

希腊的浮雕《珀耳修斯拯救安德洛墨达》是极其优雅的小品。安德洛墨达的衣裳皱襞，波浪起伏，显得多么欢畅啊！

《濒死的高卢人》无疑是杰作，不过我更喜欢那尊战士雕像，这个战士正处于颓势，一边膝盖和一只手着地，他用另一只手握住剑，勉强地护卫着自己。高卢人雕像的神态具有近代杰作的那种充满对死的不安与苦恼，而战士雕像则显示出即使生命面临危机，也无法搅扰他的心灵的静谧。他的姿态宛如舞蹈的某个瞬间的美，仅雕像的外表也能使我们领略到这点。此外使人百看不厌的雕塑，还有《卡皮特尔的维纳斯》和《丘比特与普绪喀》。

威尼斯宫的美术馆里，有几间展室是空着的，值得一看的东西较少。不过，使我感动的作品有：乔凡尼·贝利尼那小巧

可爱的肖像画、菲利普·利比的作品、尼古拉·德·巴尔巴利的《克里斯托的情妇》那美丽的色彩、德纳特·克雷齐和朱捷佩·玛里阿·克雷斯比的优雅作品，此外还有雷里奥·奥尔西·达·诺韦拉的《圣母怜子》。

他的笔触使我想起德拉克洛瓦[①]，构图极其严谨，而且充满热情。

在这个美术馆里，有好几幅小巧玲珑的画，十分可爱。也许将它盗走也不会被人发现吧。普罗卡希尼的《降龙》小品，诱使我略起盗心。

今天，为了向安提诺乌斯告别，我重访了梵蒂冈美术馆。迄今，进入圆形大厅，我只顾看胸像，而没有留意紧挨其旁边的巨大立像，也许是由于胸像太使我着迷，或立像过分神格化，缺乏像胸像或埃及立像那样的生动感，人的特征不突出的缘故吧。

在帕莱斯特里纳发现的这尊立像，是装扮成巴克斯酒神的安提诺乌斯，然而它的表情和姿态，就没有巴克斯神那样豁达、飘逸，它的头略倾斜，像要垂头，仿佛预感到自己命途多舛的样子。

① 德拉克洛瓦（1798～1863），十九世纪上半叶法国浪漫主义画家。想像力丰富、才思敏捷，是印象主义和现代表现主义的先驱。

安提诺乌斯的雕像①总潜藏着青春的忧郁，它的眉宇间泛

①布尔克哈特在《向导》中，就安提诺乌斯雕像作了如下的论述：“作为较高的艺术形式（即神的形象）表现出来的最后的神，是哈德良皇帝的宠儿、神格化了的安提诺乌斯。不过，在这里，艺术家实际上是模拟了可能是为了哈德良皇帝而选择了死的道路（公元130年）的青年来创作的，同时，其主要目的在于把这尊肖像画式的雕像提高到理想的高度。因此，比起精神的描写来，毋宁说它更着重于外貌、外在姿态，这点是符合其目的的。在造型上，它体格健壮完美，额头、胸部开阔，口鼻丰盈。另一方面，有的作品在表情上诸如眼角嘴边往往带着青年人的悲愁情绪，飘逸出美的氛围，但有时又可以窥见它也带上几分愤怒，甚至近于凶暴的表情。

安提诺乌斯的雕像，一般是青年英雄型的胸像居多（例如在梵蒂冈宫的圆形大厅的沙龙里），此外还保存有几尊立像。在这些雕像中，它有时是作为单纯给人们以祝福的守护神，有时是带有宝角的，或者是具体化作某种神。例如拉特拉诺的第三展室的安提诺乌斯，被制作成贝尔托姆内斯(农神,主要掌管果实等)的模样,维拉·阿尔巴尼的浮雕中，是以大型半身像出现的。此外在梵蒂冈的埃及美术馆里，有以俄赛尼斯（农神）形象出现的安提诺乌斯，圆形大厅里的华丽雕像（以前收藏于普拉斯基宫）是模仿巴克斯的形象造的。而且这最后的雕像可以说是古典期以后的最优雅的巨像之一。还有单纯作为英雄像的，以收藏在那波利美术馆（安提诺的房间）的作品最优秀。

其次，错误地用安提诺乌斯的名字称呼的东西，有卡皮特利诺（濒死的战士的房间）的美丽的雕像。从头部和骨骼来看，像是赫尔墨斯或运动员的雕像，但又不像这类雕像的那样身材修长，而是，怎么说呢，比一般的身材显得胖墩墩的。然而它同安提诺乌斯那种美妙的丰盈相差甚远。不过另一方面，其头部的肖像雕刻之类似，还是不能一概否定。还有梵蒂冈（贝尔贝德雷）的所谓安提诺乌斯，如上所述，显然是赫尔墨斯。

（布尔克哈特的原注说：）从雕像的表情上看，毋宁说还能看出几分悲哀的神态，当然这种表情在别的安提诺乌斯雕像上也能看到，另外，在赫尔墨斯雕像上也有表现。——原注

起一种不吉利的随翳。这不仅是由于它的故事在我们感情中潜移默化而影响着我们的观赏。我想，就算这些作品是在安提诺乌斯生前创作的，优秀的艺术家怎么可能不对创作对象的命运有所预感呢。

我觉得自己仿佛明白了因循守旧的老人为什么不愿意被人拍照的心情。因为以自己为模特的优秀雕像，一旦在自己生前被创作出来，那么自己的某些东西就会在这里整个了结。如果这尊优秀的雕像是在自己死后被创作出来的话，那么自己的生涯就会委身于这尊雕像，自己的灵魂就会转移寄托在它的身上，永远接受它的束缚。我们的苦恼一定会随着时间的推移而获得解决。倘使时间解决不了时，死就会为我们解决。希腊人拥有的，就是这种现世的虚无主义。希腊人出于对生的极端恐惧，而去雕琢那些苍白的石头，把那些苍白的大理石雕琢成众多的雕像，通过这样的工作，他们可以从生的可怕的痛苦中解放出来。或者从他们的语言中，精雕细凿出具有严格规律的韵文剧，人们通过这样的工作，就可以从潜在的苦恼和痛苦中解放出来。这就是希腊剧。这些行为也就是通过时间和死来解决问题的一种模仿。雕刻把某姿态的一瞬间神长成永恒的时间，悲剧则把折磨致死般的、漫长人生的解决时间，压缩成短暂的二十四小时。

希腊人思考的不是精神的拯救。如同他们的雕像是模仿自然的各种力量一样，他们的拯救也是仿效自然的构造，并把它称为“命运”。然而，这种拯救和解放，就像基督教为了弥补其缺陷，后来取代其地位那样，只不过是把我们从生到生，从

生的深渊中拯救到生的光明的外面而已。生是永恒的周而复始，就算死后，我们也不能停止生。那为数众多的希腊的雕刻群，让我们看到了解放的束缚、自由的命运和被生的无常的羁绊所束缚的现象。

当雕像完成时，就是某种东西的完结。不错，的确是某种东西的完结。一刻一刻地消逝，就是我们的人生终了的时刻。如果说死也只不过是其中的一点的话，那么我们可以让有朝一日势必了结的东西立刻了结，也可以让一旦了结了的东西复又从另一点开始。希腊雕刻就是企图这样做的。于是，这种永恒的"生"的持续模仿，就产生出那样无数优秀的作品。

为了控制住广阔无垠的生，充满丰富的生命活力的年轻人，就成了这种雕像的素材，这暗示着潜藏在希腊人认为不朽的作品中的悲剧的理念。安提诺乌斯是未曾接受基督教洗礼的希腊的最后之花，是预兆着罗马走向颓废之日的、留在人们记忆中的希腊的最后的形象。今天我再度站在美丽的安提诺乌斯的面前，脑海里浮现出尼采所说的"强度的悲观主义"、"丰饶本身带来的最初的苦恼"、由充沛的生接踵而来的希腊的厌世主义，就不是什么不可思议的事了。

如能不生最为善
立即赴死则次之

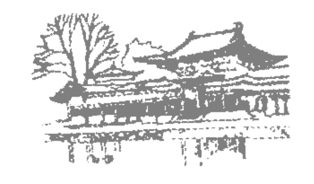
弥达斯王从森林中带来萨堤罗斯那里听到了这句话，这句话如今在我耳边旋荡。安提诺乌斯的忧郁，不是他一个人的忧

郁，因为他代表着已经消失了的古代希腊的厌世观。

我又在安置在埃及屋室的立像前伫立了一会儿，为了使这三尊安提诺乌斯像的印象不受其他各式各样的东西的干扰，我匆匆告别了梵蒂冈。

今天，我将返回日本。再见，安提诺乌斯。我们的形象被精神所腐蚀，已呈现老态，无法有像你那样绝伦的美。安提诺乌斯啊！但愿我的作品的形态能接近你那至高无上的诗一般的形态，哪怕一星半点也罢。

1952 年 5 月于罗马



壮丽与幸福

旅行会给人留下长久的诸多记忆，这不只是由于美丽风景的力量所致。我想无论如何还需要有这样的因素，即盼望已久很想观赏的某地风光，其壮丽程度不负所盼，并且能同观赏这风光时内心涌起的幸福感相互调和起来。这样的瞬间是难得到来的。历经半年的旅行，这样的瞬间真正到来，真正使我感到沉湎在幸福之中的，只有过两回，一回是 8 月 30 日休达多·特尔希约的黄昏，另一回是 9 月 30 日乌兹玛尔的下午。

实际上，这样的时刻是苍天恩赐的，我既没有烦恼，也没有不安，仿佛围绕着我的万物都是为了支持我的幸福而存在的。这种充实的时刻到来之前，我有某种预感。那天下午出发之前，为了冲洗一下午睡的汗渍，我在乌休玛尔饭店的游泳池里游泳。这时候，我感到有一股无法防备的、像浸泡在水里的幸福感，缓缓地荡涤着我。它包裹着我，毫不留情地渗透到我的体内。我没有探询这是什么道理。

乌休玛尔是墨西哥尤卡坦半鸟的一个地方。从有机场的梅里达市沿着新修的泛美公路，驱车南下，行驶约两小时就抵达

那里。乌休玛尔在玛雅的废墟中，也是比较不接受蛮族托尔特克人的影响的，这是可供人缅怀纯粹的玛雅文化遗迹的无数废墟中之一，缘此而闻名于世。

一家名叫阿先达·乌兹玛尔的饭店，建在废墟边上，是孤身只影的一幢建筑，它很可能是庄园建筑改建成饭店的。由此步行几分钟，我们就已是身处在被挖掘的古代都市的正中央了。如果把奇琴伊萨称为玛雅的雅典，那么乌兹玛尔就是玛雅的德尔斐。但是祭祀的规模，同这个比喻相反，乌兹玛尔王族为了举行重要仪式修了一条铺砖的道路，横穿大密林，一直通往奇琴伊萨。我已经站在奇琴伊萨的大浴场遗址的旁边，观看这条通往遥远的乌兹玛尔的铺砖道路的遗址。如今这条道路已经被泥土和树下丛生的杂草所覆盖，再度被掩没在丛林里，昔日王族出游的道路又被永久地埋没在绿色植物、腐叶土、兽穴和鸟巢之下。过去曾看过这样一个例子，有一个带着相机的旅行者突然离开了向导，刚走进密林就迷了路，花了三个小时也走不出密林。虽然看起来不过是稀疏的森林，但是如果站在玛雅的金字塔顶上眺望，就知道这是一片茂密的丛林一部分……还有，距乌兹玛尔不远的卡巴的都城门脚下，我看见了同样的铺砖道路的另一端，恰似我在奇琴伊萨所看到的，仿佛隐身在树叶下的、可怕的、又长又大的蛇仅仅露出了首和尾。这是朝着奇琴伊萨的方向，它的前方也是隐藏在茂密丛生的夏草中。

奇琴伊萨那种凄惨万状的、以人作为祭祀品的仪式，主要是托尔特克人带来的习俗。在那里，被俘虏的小女孩戴上供奉神灵的金银珠宝，然后被投入“牺牲之井”里，如果那溺死的

尸体脸朝上飘浮，那就象征着神灵欣然接受了祭品。俘虏的士兵们在金字塔顶上，被神官剜取其心脏，再把还温乎乎的尸体从数十极的石阶上抛掷在地下，由在地面上等着的下级神官剥取其皮，然后神官当场披上这张人皮跳舞，他们的头发上粘着干了的血迹，这幅景象，看了着实令人生厌。紧接着，那些充做牺牲品的勇敢士兵就被吃掉。人们还把牺牲者的鲜血涂抹在神像的脸上。

奇琴伊萨的废墟，就这样地充满了血腥的记忆。当年，这些青黑色的台阶不知已被鲜血洗染过多少次。然而，乌兹玛尔的纯粹玛雅废墟，纵令偶尔被派上充作处理牺牲者的用场，但却几乎与流血无关。因为将人身各部位刺伤取其鲜血祭神的流血仪式，也是后来由托尔特克人带来的。但是，在这个缺水的都城里，玛雅诸神中最为显著的雨神，却是最受人崇拜的主神。

……我无意在这里研究玛雅的考古学。只是心想：倘使能设法把这一天的仅有的一个下午的、一个旅行者所产生的幸福感，传达给读者就心满意足了。

我戴着阔边草帽，在向导的陪同下，从饭店走出来，经过夏草丛生的小径，横穿过马路，再向夏草覆盖的小路走去。天空多云，朵朵云彩都光辉灿烂，凉风习习，没有下雨的迹象。

说也奇怪，所谓废墟，那颜色同当地居民的肤色很相似。希腊的废墟显得十分苍白，可是这里乌兹玛尔却在欢腾的葳蕤密林的一片绿色中，矗立着赤铜色的厄勒·阿底维诺金字塔。那个石阶，有陈旧的铁链拦着，多亏古时这位马克西米莲

皇妃安置了这道绞车铁链，人们才能穿着特宽大的裙子，爬上金字塔的顶端。

在这一带草丛处处都有散落的石雕雨神头像。这尊丰饶之神的脸，拥有恼怒的眉毛、炯炯有神的眼睛、满口牙齿的嘴，伸长的鼻子卷曲着鼻尖，活像大象的鼻子，还从双耳旁突现出阴茎来。

这样沿着废墟走去，有时还能看到古老的圆柱旁有马，有狗，还有鸡。古代的拱门下有几只火鸡，一边发出咕噜噜的啼鸣，一边在乘凉。它们大概是看守废墟的人家饲养的家禽吧。

环绕着巨大的中院，有四座尼僧院，其壮丽使我感到吃惊。从那里出来，沿着草丛覆盖的昔日的石阶走下去，就是应该叫做乌兹玛尔的阿波罗神殿的“统治者的宫殿”，当我站在它跟前时，就觉得除了有几处歌特样式[①]的拱门的余白之外，剩下的横宽的庞大建筑物无处不装饰着神秘的浮雕，它使我生气勃勃，充满了感动。

当年这座大宫殿大概是建筑在下铺石阶已被掩没的、平坦而又宽广的台地上。在它的正对面，有一块小台地，上面落座着两尊美洲豹石像。再往前走，只见宫殿门前斜斜地耸立着一根巨大的阴茎。

壮丽的建筑之所以给予我们感动，在观看废墟时之所以特别感到很纯洁，原因之一就是它已摆脱实用的目的，我们可以

①歌特样式，是中世纪西欧特有的绘画、雕塑、建筑、音乐和文学等艺术模式的总称。歌特式建筑的特点，是一种拱型的建筑模式。

直接从美学的角度去鉴赏它，另一个原因就是惟有废墟才是建筑的真正目的，为了这个目的，建筑物才纯粹地呈现出它真正的热烈的野心和意图。乍看起来，这两者的道理似乎是相反的，究竟是哪个原因在人的感动中起着决定性的作用呢？这是无法用一句话就能说清楚的。但是，正因为废墟已经丧失了在建筑与自然之间的人的介入，因此它才能纯粹地展现出人的意志与自然之间那种鲜明的相克。废墟远比现实中的人的住家，以及商业用的高楼大厦更是反自然的，它像尖利的刀刃那样，同自然相对立而又接近自然。它终归从归属于自然中摆脱了出来。这点，就像古代玛雅的士兵、神官和妇女们那样从化成的灰中摆脱了出来。与此同时，丧失了当时的居民们所起到的与自然的媒介作用。因此，废墟是以它本来的肌肤接近自然的。尤其是神殿，它之所以在废墟中是最美的，一般地说，不单是因为它壮观，而且可能是因为人的意志是企图通过祈祷和牺牲来接近神，但结果无效，遭到了挫折，从而在那里只残存着伸展了的人的意志的形态的缘故吧。昔日看来像是通过祈祷和牺牲就能接近神、接近天的大神殿，在已成为废墟的今天来看，它已经被天所拒绝，同自然—— 这里是惊人的密林，无限的绿色地带—— 之间酿成对等的紧张。神殿的废墟所蕴涵的“ 不在 ”的感觉，同裸露的建筑本身那沉重石头的存在感相对比而加深了，大建筑正是存在的明证，正因为这样，大建筑越发成为“ 不在 ”的纪念碑。我们从神殿的废墟那里所获得的感动，大概就是来自这块巨石所呈现的人的意志的辉煌，同在那里荡漾的庞大的“ 不在 ”的感觉。这两者是难以言喻的、令人毛骨

悚然的混淆。

左右相对称的巨大建筑物的正面，雕刻着走向执拗地重复着的玛雅特有的花纹图案和象形文字。从雨神眼里流出来的泪水，滋养着植物、动物、花卉、龟、鱼和鸟等，意味着生命的蛇，从鱼神的额头上爬出来。雨神的脸连接着雨神的脸，每张脸上都有大象鼻子似的长鼻子伸了出来。

站在那里，回头向东南方望去，只见尚未发掘的被草木覆盖着的金字塔耸立着，在杂草丛中只露出一部分红褐色的石壁。这座金字塔叫做“老太婆馆”，据说就这是古时被国王放逐的妖巫们所居住的地方。

我绕到“统治者宫殿”的后面，看见一只巨大的黑蜥蜴栖息在拱门内的石穴里。我背向宫殿，再次极目远望那片无边无际的密林。但见突兀耸立的小山分布在各处，它们大概都是些尚未开发的金字塔。除此以外，就是一望无垠的平坦的密林。白云投影之处呈现阴暗，其他部分则是充满了郁闷的亮光。灿烂的大朵白云在晴朗的高空上紊乱地飘动，蔚为壮观。

这时，我看到密林的地平线上出现了不愧是热带的奇景。西边，开始西沉的夕阳附近低垂着刷墨般的雨云。这片乌云弥漫在距地平线不很高处，没有扩散的迹象。但是，透过这片雨云，可以清楚地望见地平线的远方正在下着倾盆大雨，雨点垂直而密集，活像垂下了一面白丝的垂帘。雨点密度增大，更像一幅白色的窗帘。另外还能看到数条雨丝随风摇曳，斜斜地飘落了下来，那里似乎正在刮起一阵狂风，伴随而带来热带的骤

雨。这种景象越能细微而清楚地看见，就越要跟自己四周那光辉灿烂的蓝天比较，着实令人产生一种非现实的感觉。此时我感到仿佛同时阅历着两种不同的时光，一个是晴天下午的某个时间，一个则是倾盆大雨中的某个时刻。

……我跟随向导，从宫殿的台地向密林走去。他用刀子砍掉低处的枝桠，用脚踩平倔强的满是棘刺的杂草。我们想去鸽神殿的后面，但通往那里的路还没有开拓出来。

我推开枝桠，枝桠又以强韧的弹力飞快地弹了回来，险些打中我的眼睛。我闭上眼防御的瞬间，蓦地嗅到一股非常清新的稚嫩的枝叶的芳香。不大一会儿，我们又攀登密林了。我来到了平坦的草地，眼前出现了一处最古老的玛雅的遗迹，原来我们看到的只是建筑物正面残存着的一块厚厚石壁的鸽神殿。

但是，这里赭色的石壁上没有任何浮雕，拱门和许多窗子都已空空荡荡。窗子本是为了挡风而设置的，可是，它的确令人联想到鸽舍，大概缘此而被人们叫做鸽神殿吧。我们想从鸽神殿的后面，穿过拱门走到前面的草地上。这时，偶尔望见由拱门形成的画框，当中的风景画美不胜收，不禁使我驻步凝眸。

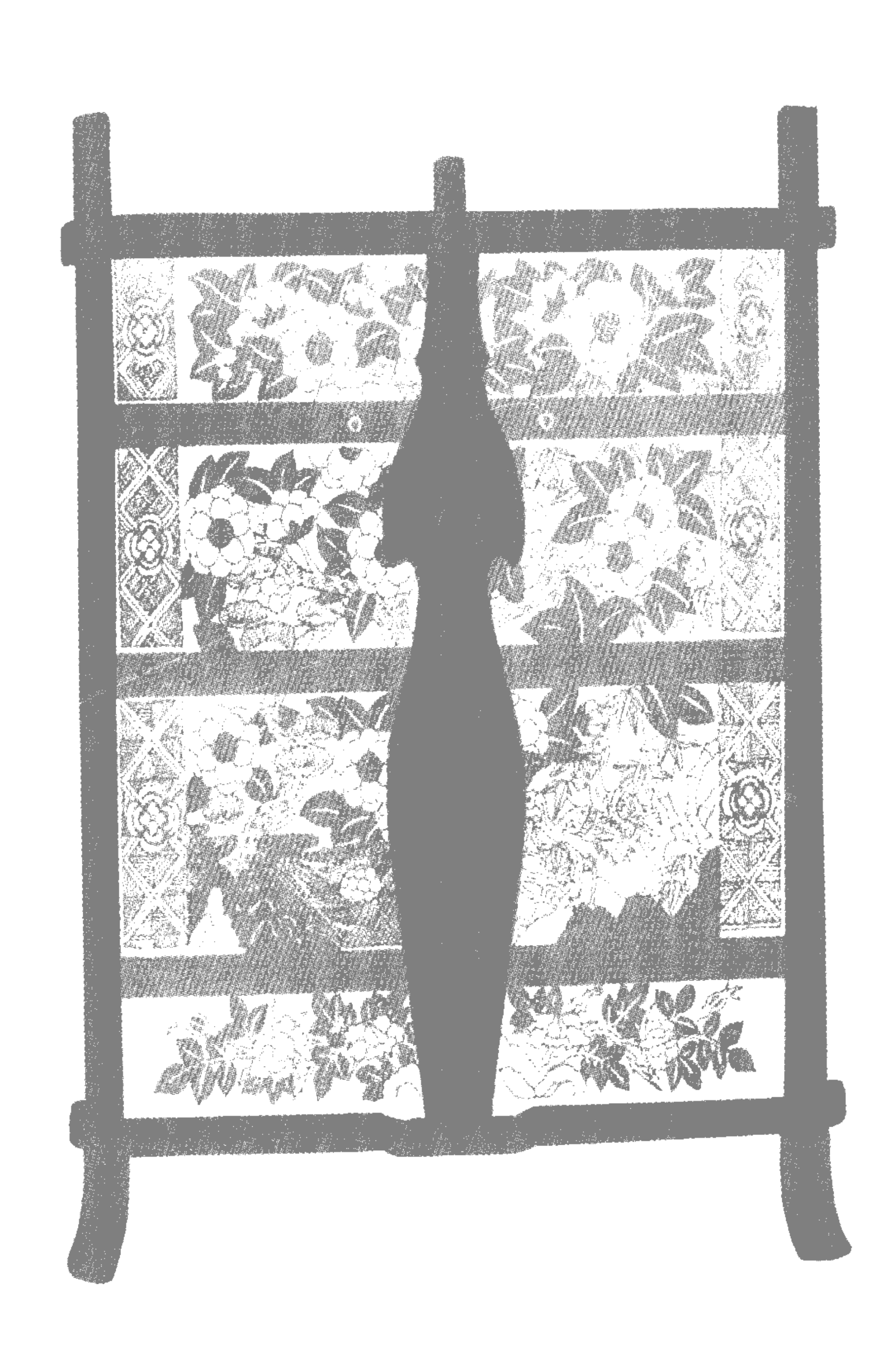
被拱门框起来的墨西哥这片蔚蓝的天空，令人联想到那时近黄昏的可忧的蔚蓝，那奔放的乱云，那辉煌灿烂的静止状态，还有那苍穹下密林的浓绿色……我一边舍不得失去这样的一幅构图，一边钻过拱门，来到了鸽神殿前面的草地，马上又看到眼下的另一个废墟。这是一个可爱的小神殿，它那成排的柱子上雕刻着一个个形状各异的龟的浮雕，原来这是“龟神

殿”的废墟。

参观回来，吃过晚饭后，我仍然沉湎在自己的幸福感中。在面对游泳池的阳台上，我抽着一支上周在哈瓦那买来的哈普曼雪茄，喝着墨西哥产的白兰地酒。透过眼前藤椅子的藤条，安详地眺望着对面楼房西班牙式的柱廊上点燃的灯笼投在游泳池里的倒影。我把雪茄的一头浸在白兰地酒里，然后将雪茄拿起来再吸，这种吸烟法是前不久我在哈瓦那学会的。

然而，到了第二天清晨，这种幸福就宣告结束。昨晚一夜高烧，原因不明。早晨醒来，恍恍惚惚，拖着这样的身躯坐上出租车，急忙驶向梅里达机场，赶乘从那里起飞的飞往墨西哥城的飞机。沿途不时有牛群阻碍汽车通行。此刻无精打采的我，对那样有趣的场面竟也觉得厌烦了。

（选择自《旅行的画册》，1958 年 3 月）





舞台二三事

最近我决心要成为铁仙会的会员，观看了好几出观世铁之丞的能乐[1]，诸如《大原御幸》、《龙田》等。很早以前我就开始观赏能乐。仅看这几出，当然不足以衡量一切，不过，在现代日本的戏剧上，只有能乐能够断然地从恶劣而无聊的心理主义中保护自己，我这样说，仿佛要确认一下我的这种想法。

尤其是像《大原御幸》这样的戏剧性能乐，戏剧情节一展开，就只会按照其内在的戏剧性伦理的脉络顺利地发展下去。这在其他剧种里是鲜见的。

至少在能乐是没有心理性的隔阂的。比如《大原御幸》结

①能乐，日本古典戏剧之一。中世纪由外来舞和传统舞乐融合而发展起来，演员戴假面具随音乐伴奏表演。

局的“劝皇早回宫”的地谣① 中，法皇踏上桥台② 唱道：

“皇轿速离去,告别寂光院。”

于是，法皇驻步，女院③ 目送。乍看似是在惜别中的心理性隔阂，实际不然。只不过是两名随从为法皇准备轿子的间隔而已。这项准备就绪，女院旋即进入自己的唱词“女院依柴门”。

在木偶净琉璃④ 的情节里，也可以看到这种别离的迅速处理法，死的死了，走的就走了。在观众眼前，一种秩序被彻底解体，让观众看到情节开始向形成另一种新秩序运动的时候就落幕。因此甚至连父母要舍弃死去孩子的尸体，也迅速地走向另一个目标。如果说，这正是戏剧性伦理脉胳之所在的话，那么人类对它岂止不能拒绝，还不能容许有丝毫踌躇吧。

歌舞伎⑤ 之所以日渐变得乏味，可以认为是由于逐渐脱离了这种伦理，并允许心理主义的浸润的缘故。现今歌舞伎的矛盾，就是演员想标新立异与坚持老派作风之间的矛盾，其实是走同样的方向，运用同样的手法。不论哪种都只是热中于扩

① 地谣，能乐或狂言中伴唱的歌谣。

② 桥台，能乐舞台是三面露出，由正台、桥台和后廊、右廊组成。台是表演场地，廊是为演出服务的场所。桥台是由后廊通向正台的通道，演员在这里出场亮相。根据情节需要也有在这里表演的。相似歌舞伎的花道。

③ 女院，皇后的尊称。

④ 木偶净琉璃，日本木偶剧，由说唱和三弦伴奏表演。

⑤ 歌舞伎，日本传统戏剧，有国剧之称。于十六世纪末至十七世纪初形成，融说、唱、做于一体。

大空间罢了。

歌舞技演员有这样一种传统，即把保持松懈场面的力量视作演员本领的基准。所谓的内心的表现，是被作为这种保持的力量而研究出来的，而这种内心的表现是暧昧的、模糊的，是集全才的技法，然实际上已经向恶劣的心理主义妥协。在以演员为本位的情况下，伴奏音乐的间隔被拖长，让观众看到没完没了的心理道白，虽说有些观众乐于把它称为老派作风，不过喜爱标新的演员在表演新作或表演翻译剧时，弥补这种塑造角色的技术，同拖长高台上的三弦琴伴奏的间隙简直一样，是心理主义的技术，让人看了感到沉闷。在这点上，不论是复兴古剧或表演翻译剧都是一样的。我要表白，我对这类东西腻烦透了。

可以说，至少是在处理别离的场面上，没有哪一出歌舞伎、哪一出狂言[①]不无带有这种弊病的。这样说，恐怕也不会言过其实吧。我把“别离就会悲伤，悲伤就拖沓”这种表现，称为肤浅的心理主义。那种表演，完全忘却了别离是戏剧上的超人的瞬间。因为它温和地背离了别离乃是人类常态的一种哲学。

然而，不仅日本才有这种乏味的戏剧。

前些时候，我带着满心期待去观看巴黎艺术座演出的芭蕾

①狂言，是日本古典滑稽剧，最初在能乐的幕间表演，后来发展为一种独立的戏剧模式。

舞《费德尔》，特别是想看科克托[1] 的脚本、舞台装置和服装，可是我却大失所望。

在这里，没有一点悲剧色彩，也没有现代派芭蕾舞已单纯化了的美。巴黎的这种似是而非的现代派芭蕾舞，使人感到就像纽约城市芭蕾舞团的节目，比如《阿波罗》，远离明朗和崇高，越想让人看到现代派的活力，就越是现出它衰颓的征兆。利法尔的艺术指导，没有什么优点。

原作的第三幕第三场是高潮，场面是艾诺努告知泰塞突然回国，费德尔就企图自杀，艾诺努为制止他的行为而策划奸计。可是，在芭蕾舞台上看到的，是把企图自杀的费德尔当作背景，台前只见艾诺努不停地悠闲独舞的姿影。另外，迎接泰塞回国的伊坡利特摆脱了半神的姿态，以像是惭愧的俗态，显出一副像是浪荡的公子对父亲出其不意地回家而掩饰难为情似的表情。

在这出舞剧中，利法尔的戏剧性思考，只能带来混乱的形式，在局部的地方加以心理主义式的粉饰，其他地方就运用模仿抽象主义来弥补。这与歌舞伎演员企图做的、奇妙地形成某种东西的方法合一了。

① 科克托（1889～1963），二十世纪法国艺术家。他多才多艺，兼善诗歌、小说、戏剧、电影、小品文、芭蕾舞剧以及绘画。代表作有《调皮捣蛋的孩子们》、《奥菲尔》等。

我前去观看了文学座工作室上演的让·热内[①]的《女仆》。以前我看过美国旧金山的演员剧团的公演，这是第二次观看这出剧，演员剧团的演出，大概是为了表达前半后半的深刻意味，像幕间演狂言似的，对夫人的角色特别在滑稽上下了工夫，这是有一定难度的。它的舞台装置很有趣，是相当卓越的。使人感到像是巴黎的马克西姆餐馆“腐败的”模式，在日本，是没有人能够做出这样有趣的舞台装置来的。

这出戏看似冗长，但重点在非常可怕的前半部里，盲目模仿夫人的克列尔，与扮演克列尔的索兰朱之间所表演的“戏”，在使赝品本身变得庄严的仪式上，与后来出现的现实的夫人，就不能不跳到另一个立场上。正因为优雅附体到克列尔身上，是假的优雅，所以才可以达到在现实中无法被浸蚀的绝对的优雅。

热内的戏剧，在观众眼前展开的事态和在重叠的曝光中，使作者、演员与观众三者之间交织着纷飞的观念火花，又展开另一出戏。在那里，演员需要拥有想像力。克列尔与索兰朱为了完成这种肉眼看不见的戏，互相配合动作，使尽了浑身的解数。

一位朴素的观众观看了《女仆》之后说：

“那夫人虽然多少有点任性，但她是那么富有同情心，那么大度，可这两个女仆为什么那么憎恨她，乃至想杀死她呢？

① 让·热内（1910～　），法国剧作家、小说家。他受萨特影响创作《女仆》，成为荒诞派剧的一个重要人物。

实在不明白。”

既然憎恨与爱不平衡，爱就结晶为杀意，进而还会呈现出相反的反映，促使人走向自杀。这出戏具有强烈的生命力，乍看充满矛盾，其实是十分严肃和富于逻辑性的。这说明热内的戏在法国古典戏剧所占的地位。

克列尔与索兰朱理想中的夫人，是中世纪的专制君主，是当世的权力与优雅的化身，是美的结晶。只因为她的存在，其他的一切都不得不遭受侮蔑。她是一种绝对的存在。然而，现实中的夫人却只不过是个好打扮的小偷的情妇，只不过是个浮噪的、与他们的梦想无缘的、可爱的卖弄风骚的女人罢了。因此，女仆几乎巧妙地把“现实中的”夫人杀死。

夫人一退场，再度展开不可视的神话式的戏剧。女仆觉察到必须依靠自己的伙伴来完成这出戏。

如果夫人的绝对性只在女仆的梦幻中和观念里存在的话，那么就必须像宗教仪式的牺牲人身那样，只是一个普通人扮演神，化身为神被杀害了。这出戏的后半段，本以为已死了的克列尔举着烛台出现的壮丽场面，显示了克列尔这个牺牲的人身。

如今索兰朱只剩下孤身一人，在已经丧失克列尔的此刻，被逼入了必须独自完成此戏的状况，梦幻着像疯了似的中世纪的节日的行列，不过当人们看到克列尔活着出现时，真正是戏剧的最后阶段，令人感到其成功即将在眼前的仪式的静寂中实现。在这种令人战栗、令人恍惚的场景下，克列尔之死，作为已经不言自明的事态顺畅地展开着。

很久以前（四月中旬），堂本正树氏在草月大厅首次上演了我的戏剧《三原色》。这是一出被认为是不可能上演的戏剧，正因为如此，他下定决心导演了这出戏，我很钦佩他的勇气。

出场人物是青年、其妻子和少年共三人，并且都是身穿泳装，几近裸体。虽然我们没有这样的规定，非得在海岸边，裸体，谈论哲学不可，但是我撰写这个剧本时，却卡在一个滑稽的问题上，那就是裸露的肉体表现裸露的观念究竟可以达到什么程度？

诚然，芭蕾舞是适合表现它的。芭蕾舞表现抽象的主题时，裸体不仅无妨，反而能完成去掉修饰的裸露的观念的奇异姿态。但是，运用芭蕾舞所处理的肉体，作为客体的纯粹性，用肉眼可以获得最大限度的可视性，因此，我们就可以像排列英文字母组成的一句话似地创造出一种观念来。

然而，在着重台词的戏剧里，肉体已经不单纯是一种客体。作者一旦创造出一种观念，并借助演员的肉体，借助演员的嘴叙述出来时，演员就获得“可视的主体”这样一种微妙的地位。就是说，对于一个纯粹观念来说，演员的肉体肯定是一种夹杂物，在这里就隐藏着舞台艺术的、独特的不透明性格。

如果这演员是裸体的又会怎样呢？人类越裸体，其肉体的存在作为客体的性质就越明显。当然，它可能会同属于台词领域里的主体之间产生矛盾。也可能会产生同带着假面具表演的戏剧正相反的效果。那时，观念已经不可能是赤裸，只能缠上作为客体的肉体的衣裳表现出来。所谓裸体将会成为最碍事的

舞台衣裳吧……我想寻找的，正是这种瞬间的、我的观念的变态。

这与演员表演技法的巧拙、导演手法的巧拙无关。的确，裸体的人类在念观念性的台词里，是非常奇妙的。

但是，我认为这是一种很有趣味的实验。为什么呢？因为这是最能显露出演员表演艺术的矛盾性格来。

本来，所谓“可视的主体”，与我所“主张的客体”，同样是不可思议的存在。戏剧这种纯粹主体，是谁的眼睛都看不见的，而演员这种客体的因素，就是可以让人看见戏剧这种纯粹主体的媒介（广播剧，演员的声音就相当于这种客体的因素）。可是，演员的客体性因素，如同电影演员、芭蕾舞演员那样，其成色越高，就越能担负起表现主题的抽象性任务。其中，舞台演员通过台词，逐渐包含着最主题性的要素，实际上，其任务越发成为具体的东西。

在舞台上，再没有什么比裸体更抽象，更观念性，比台词更具体的东西了。在这里，这种逆反的学说将变得更为明显。演员为什么能够一人把它演到底呢？正如观看杂技演员走钢丝那样，是有惊险性的，不过对于演员来说，也许有必要不时地自觉到这种危险的分裂状态。因为现在我们几乎丧失了带着假面具表演的戏剧的传统，希望至少演员的脸部是裸露的。

猿翁[1]诸事

从柯勒[2]的《欧洲的掠夺》译本（小岛威彦氏译）角度来看，与近来芜杂的译本相比，它简直像鲜花插在牛粪上，是一部上乘的名译。不过，在这里我并不打算叙述此书的全部情况，而只想介绍特别吸引我的一个论点。

柯勒从基督教“道成肉身”[3]的秘密仪式来说明欧洲绘画的、本质性的现实主义与理想主义及其形象化。

“……仅发现超越的宗教世界是不够充分的。还必须在这基础上更进一步反省性地从那个超越的世界至这个世界去把握它。换句话说，就是在艺术的形态里——正如克尔恺郭尔[4]

① 猿翁，即当代歌舞伎界长老市川猿之助（1888～1963），1955年曾访华演出。

② 柯勒（1843～1926），美国犹太教拉比，改革派神学家。

③ 道成肉身 incarnation，基督教教义，指神人实质在先于创世而存在的道成肉身，即人神两者联合于一身，耶稣是合于一身的永恒实际。

④ 克尔恺郭尔（1813～1855），丹麦出生的宗教哲学家，被认为是存在主义的始祖。代表作有《生活道路上的各阶段》、《对死的厌倦》等。

所说的——必须实现“道成肉身”的绝对的反论。（中略）虽然是纯然的一神教，但在不懂得“道成肉身”的回教蔑视这个人世间的现实性这点上则更加彻底。回教拒绝所有具象的艺术的可能性。”

按照这种思考行事，就必须从根本上重新考虑那种文艺复兴绘画的人文主义的解释。也必须重新研讨由文艺复兴绘画的写实性所产生的生的官能性，与“道成肉身”的宗教本质之间所潜藏着的关系。我认为这仿佛是柯勒对西欧美术史发出的一篇决斗书。

……虽说出版社同我没有任何关系，我可以放心地吹捧它，不过，这部《欧洲的掠夺》也罢，艾里阿德的《永远回归的神话》也罢（后者是一本对历史主义哲学强作根本性反省的书），未来社出版了世上有趣的好书，我对其见识表示敬佩。

市川猿翁辞世了。艺术家的价值的分界线，大体上在死后由别人写追悼文章有意思的程度来决定。不过，即使举世表示哀悼，但艺术家之死，人们只能写出毫无味道的追悼文章，这很是可怜的。我身边就有这样的例子，猿翁弥留之际，承蒙挚友舟桥圣一氏撰写了一篇很是偏爱的、很有意思的追悼文章，才避免落得那样的窘境。但是，进步的杂志对猿翁在艺术上的缺陷视而不见，只顾一味颂扬他旅行苏联等地的功绩，这真是滑稽可笑。

在台词方面，猿翁表演的古典戏剧，高音是出类拔萃的声音、台词中的多余字、卷舌头、对关西地方口音研究不充分、

念台词全无音乐性、说唱义太夫调[①] 的修养不够等其他缺点，至死也没有改过来。即使在大亮相，他也没有给人不断的戏剧性陶醉，却在他那双凝视的大眼睛里发现一种效果主义，实是令人扫兴。他与同样是歌舞伎演员而走另一条不同道路的先代幸四郎相比，幸四郎则表现大度、有气派，可还有几分幼稚而拙劣的味道。这样说，也许不太贴切，不过，如果以他们两人都没有达到高峰的《菊田》中的鬼一这个角色来比较的话，那么猿翁主演的鬼一更是格外没趣，幸四郎主演的鬼一多少还能表现出一些美来。虽然猿翁拥有艺术院会员的头衔，但是在这种危险的时期里，他把歌舞伎演得如此没有趣味，不禁使我感到愤慨。

我没有必要故意再指摘上述的一些缺点，在有识之士中已是众所周知的事实，只不过是大家噤若寒蝉罢了，在这种前提下，如果不论及作为歌舞伎演员的猿翁，恐怕将会贻误后人吧。

但是应该承认，晚年的猿翁身上沸腾着一股热情，那就是他总设法想达到古典的演技水平。矢口的顿兵卫等角色的性格单纯，在猿翁所演的古典戏剧中，通过千锤百练，可以说成了一流的作品。不过，由于他晚年的体力衰退，明显地引进了趣味性，到后来看还是很肤浅。最后同寿海联合演出的《岛千鸟》，我读该剧本时，熟人笑我是个有独特癖好的人。不过，

① 义大夫调，竹本义大夫（1651～1714）所创始的用三弦伴奏的说唱曲艺，现通称为净琉璃。

猿翁的年轮在那个乍看似是极衰退的舞台上仍然闪烁着光辉。在那个招魂社前的舞台上，有的只是回光返照的明治歌舞伎的残映。这是一出脚本、导演都引不起时代的共鸣的傻瓜般的戏，但在如此远离“时代的共鸣”的场面，猿翁扮演一个单纯而凄惨的恶徒，他给了我某种感动。回想起来，猿翁从青年时代起就过分地从事了以“时代的共鸣”为对象的工作。他与其祖父不同，年轻的猿之助是个具有歌舞伎演员天分的、非常扎实的人。但愿世人铭记不忘这一点。

前些日子上演由我润色的萨尔多的《托斯卡》，我曾向主要演员们忠告，演这种戏的上场和退场的重要性。

演员必须在角色人物出现前的一瞬间上场。必须在角色人物退场的一瞬间之后才退场。我相信这就是剧场戏剧的味道。

例如杉村春子扮演的托斯卡，在序幕里上场时，她怎么敲也敲不开的门，后来好不容易才被打开，于是她对恋人产生了疑惑，露出了骄矜的表情。杉村春子就是带着这样的表情出现在舞台上的。作为对角色的理解，这是正确的，不过我主张扮演辉煌的歌姬托斯卡的杉村春子，先在舞台上出现，过一瞬间才表露出角色所要求的表情是不是更好些，杉村女士接纳了我的意见。

这就是说，在这出戏里，观众乐于与演员和演技之间保持某种一瞬间的距离，但这未必就是对明星的憧憬，或者意味着对演员本色的期待，而是首先希望看到存在，然后希望看到演技。这正如对魔术师的期待一样，在看到一种值得惊奇的能力

之前，希望能仔细地看到装得下这种能力的容器。观众所希望看到的一项项强烈的演技，不是由角色的性格自然而又必然地流露出来，而是希望通过演员的演技，能够显示出一种最抽象的能力。诸如愤怒、爱或嫉妒等普遍性的表现能力。这类戏剧就能够同时包含着使演员堕落以及使演员昂扬的两种要素。所谓堕落是以所谓创新演技的总曝光而结束，所谓昂扬是超越戏剧的主题和角色的性格而达到人类各种基本情念的、范例式的表现。

写短篇小说是一种痛苦。

因为我有一种奇怪的确信，我写长篇小说，全力奋笔，大汗淋漓也在所不惜，一如人们所看到的。可是，写短篇小说，哪怕让人看到自己少许流汗，我都觉得很难堪。

我写短篇小说时，首先对重大主题一概感到绝望。然后尽量创作出单纯的故事，并且花费相当长时间去酝酿。犹如小孩子制作黏土工艺时把那双小手摆弄不了的多余黏土都毫不可惜地扔掉一样。作为短篇小说作家来说，处理“摆弄不了”的主题和故事，是职业性的耻辱。为了使细节丰满，自己强迫自己尽可能去关心一些细小的无聊的事物。

这样的作业，宛如为自己制作一副无法装下自己全身的可携小型的棺材，而将自己的替身塞进去，然后整个埋进土里，这才如释重负似的。

尽管如此，我还没停止创作短篇小说，只能说是某种虚荣心所驱使。

我观赏了希契科克[1]的《群鸟》。

我不知道应该用什么语言来说明它的那种无偿的娱乐，与商业性的确实性的巧妙的结合。在他的娱乐本身没有任何夹杂物，即使把这部作品的作者的心境说成是清澈的，也不会言过其实。既然如此，就只能说是“无偿的”娱乐，可它却带来了相当大的赚头，这是带有多么大的讽刺性的工作啊！瓦丹[2]的《恶德的荣耀》等，也许在商业性上是成功的，但在趣味性上却是孤独而乌黑的，我并不认为他的娱乐与商业上的成功是协调一致的。它本来是朝着另一个方向走的，只是巧妙偶然地得到了机遇，才获得了成功，这恐怕是属于此类东西吧。德米尔[3]的成功则是惟利是图的成功，不可同日而语。希契科克的精彩之处，就是他的电影同艺术的成功无缘，被整到这个地步，评论家也穷于言语，所以才说什么这是“最高的娱乐片”。

① 希契科克（1899～1980），英国电影导演。善于以富于幽默的手法制造悬念。虽然他本人否认他的影片有任何超出娱乐目的之外的意图，评论家却往往在探讨中发现寓意深远的哲理性内涵。他导演的名作有：《三十九级台阶》、《蝴蝶梦》等。

② 瓦丹（1928～　），法国电影导演。代表作有《上帝创造女人》等。他的许多影片往往是内容肤浅的，不过，视觉形象总是十分优美，如《危险的联系》等。

③ 德米尔（1881～1959），美国电影制片人兼导演。他善于用豪华壮观的场面招徕广大观众，使他在美国片风行世界数十年期间成为好莱坞的一位重要人物。代表作有《地球上最壮观的景象》、《十诫》等。但是，许多评论家认为德米尔的作品缺乏艺术价值。

《群鸟》中那惊险场面的质量之洗练，的确是非常爽快的。群鸟这种无力无害的动物，在给我们带来的恐怖中，我们的所有伦理性的尺度都变得毫无用处，人类本来就是所谓的“强者”，那种无根据的滑稽性就这样暴露了出来。女主角之美，令人目眩，但也无济于事，因为男主角身材魁梧，活像非洲大猩猩般的粗野，他的肩宽也派不上什么用场。而且对象是海鸥和乌鸦。

《群鸟》那彻底的现实主义，成为非常彻底的愚蠢的证明。在推出几只海鸥一览无余地鸟瞰火灾场面的精彩特写镜头里，极出色地捕捉了所谓现实与白日梦仅一纸之隔的姿影。

我观看由观世静夫表演的能乐《俊宽》，它与近松[1]的《平家女护岛》相比较，其人际关系之刻薄，比净琉璃更加接近现实主义，这点我觉得很有意思。

“既然这是已有的事实，就不顾他人的叹息，两人一起上船了。”

于是成经和康赖便抛弃了俊宽，立即登船。这出戏在这段简洁的场面里，充满着真实性。

这段戏让人清楚地看到：情况发生变化，完全改变了人际关系，这种政治性的戏剧，在这个鬼界岛上，与其他地方也没

① 近松门左卫门（1653～1724），日本净琉璃、歌舞伎剧本作者，本名杉森信盛。代表作有《情死天网岛》等，对日本近世戏剧产生很大的影响。

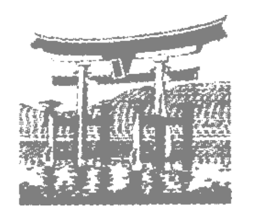
有什么两样地发生了。可以说，这也就是《俊宽》的主题。如果可以说，《俊宽》就是接近政治剧。

在俊宽、成经和康赖过着被流放生活期间，他们可能忘却了来自远方所及的政治统治，产生了一种错觉，以为自己的整个世界是通过互相慰藉彼此的孤独，人与人之间的感情规律行事的吧。然而，由于一纸赦免令，这种错觉就脆弱地被粉碎了，因为惟独把俊宽遗漏了，没有赦免，对于另外的两个人来说，俊宽已经完全变成他人。所谓“他人”，只不过是政治状况不一样的人而已。

因此，船儿远去，在俊宽凄怆的叹息和愤怒里，潜藏着某种滑稽的东西，他作为此剧的男主角，身上似乎欠缺些什么。他欠缺的，是对自己的状况的本质的认识，是欠缺对“鬼界岛”的认识。在他与围绕着他的状况里，前来接人的船来是不来，赦免名单上是不是把他的名字遗漏了呢。事实上，这些理应没有什么本质性的变化，然而他不想去承认这个事实，他的洞察力之肤浅，让人看到这个悲剧似乎是极其冷酷无情的喜剧。因为鬼界岛实际上并不是鬼界岛。构成政治剧的条件（虽然也有更单纯化的形式）是完全具备的，这里同都城别无二致。俊宽冲着远去的船儿高声呼喊着：“拜托了！拜托了！”他自己却不知道自己已经不是鬼界岛的居民，而是完全被逼进政治性的孤境了。他不是在远海的孤岛上，而是被残留在他自身无法摆脱的政治旋涡中。

因此，尽管觉得能乐了不起，简洁而现实，可不知怎的，《俊宽》却未能搏击我们的心。它虽然低俗，但一切都是以人

的伦理和感情统一起来的。在这点上近松的净琉璃《俊宽》却巧妙地渗透到我们的内心底里。



诗情的《蜜味儿》

我为日生剧场撰写的歌剧脚本，由黛敏郎氏作曲。作何工作，第一次做时，都既紧张，又有未知的喜悦，我愉快地写完了这部名叫《美浓子》的歌剧脚本，据说，对黛氏来说，这也是他的歌剧处女作。

撰写这个脚本时，我尝试着采取三个阶段法。首先写出梗概，让黛氏和导演浅利庆太氏看，听取了他们的意见之后，作为第二阶段才撰写三幕五场、五十页稿纸的台词脚本。黛氏约我写大型歌剧，我自己也希望把它写成现代式的东西。所谓现代式的大型歌剧，是一个值得去解决的困难问题。

第三阶段是，传阅这个台词脚本（全篇都是台词，像写一般戏剧那样），听取作曲者和导演的意见。之后，一天傍晚，三人聚集在一起，彻夜工作。那是在饭店的一个房间里，我一人伏案，另两位轻松地坐在椅子上。我们三人逐节讨论台词脚本，互相切磋，诸如这里是不是合唱，如果是合唱，那么唱什么样的歌，主题在这里表现到什么程度等等，我在那两位人士面前，顺利地将台词改为歌。这是大型歌剧，没有一句台词，

但黛氏在某节咏叹调或某节宣叙调里，特别要求作散文式的表现时，保留了相当部分脚本原台词的格调。我们的目标是既有三重唱、五重唱和咏唱，也有二重唱，因为我对把宣叙调当作惟一手段的创作歌剧已经感到厌腻了。

日本语母音多，即使没有意大利语那么多，却远比英语更适合于歌剧的创作。工作通宵达旦，进行得也十分顺利。进入了第二幕，剩下的都是彼此了解，配合默契，切磋也就完全没有必要了，所以我独自于数日后完稿。

赋予戏剧性的必然性，即使是歌剧，也是当然由脚本来承担的工作。音乐具有严格的规律性，而逻辑的必然性是戏剧的领域。音乐的规律性，甚至可以说本来就是为了使人从这种人类存在的逻辑的必然性中解放出来才找出窍门的。歌剧中音乐的任务，就是把这出戏的逻辑必然性置于其中，是前与后，本与末，上与下的部分。因为歌剧的音乐是表现超越戏剧的逻辑必然性的音乐主题，是自由与命运的高度结合，同时又必须渗透到受逻辑必然性所操纵的人物的心情的细微之处，以及感情的每一个角落。戏剧与音乐能否巧妙地进行这种嫁接，就决定歌剧能不能取得成功。

而且这种规律不仅在歌剧是妥当的，我们在优秀的戏剧中也找到这样高度的音乐性和建筑性，这也是并非鲜见的。也就是说，逻辑的必然性是构成戏剧文学的最低条件，因为好的戏剧要参加进去，一方面必须大声疾呼超越这种必然性的“自由与命运的高度结合”，同时还要通过台词，让这同样是大声疾呼的纤细的可爱相渗透到人物心情的细微之处，并且还必须包

含着让观众的耳目都感受到这种音乐性的宏观世界与微观世界，不断相互照应的力量。

我观看东宝剧团演出的《桑名屋的德藏入舟的故事》。我对郡司正胜氏的复兴古剧的工作一向深表敬意。这出戏，就其舞台条件之恶劣和配角之牵强来说，只要一闭上眼睛就会觉得这种试演是非常有趣的。

并木正三是旋转舞台的设计者，又是舞台技巧的高手，虽说他编写的故事梗概，完全是为了令人震惊，不过这出戏的第二幕，从深川的宴席上的艺妓陪酒，到远州滩的船中，所在处的变化，都在说明他的编剧法是多么胆大包天啊！

“这样说来，刚才的情景原来是一场梦吗？”《梦醒》中所采用的技巧，在歌舞伎里虽说是惯用的手法，但是《桑名屋的德藏入舟的故事》的从深川到远州滩那种急剧的变换，岂止不是梦，而且是在与现实同样立场上发生的事件。被女人弄得神魂颠倒的少爷，还沉浸在深川宴席上的艺妓表演的弹唱中，正在想像着等待女子的时候，国家老这个角色告诉说：“其实这里是远州啊。”他吃惊地凝望着，只见四周是波涛汹涌的海，女子早已被杀死了。

这种现实的错觉（虽说是为了忠义），是设定在承蒙国家老的政治性策谋下制造出来的，具有奇妙的新颖性，以及拥有一种足以粉碎人们的常识性疑问的力量，诸如认为少爷再怎么醉醺醺地以为自己是在深川的宴席上，但他也不可能不察觉到船身的摇晃和汹涌的波涛声等等。即使在现代，这种巧妙地遍

布各处的政治性企图，也能轻而易举地给人以这种程度的误读、错觉、乃至自己意识到并环视自己周围时所感到的惊愕。实际上，我们以为人浮现在深川的宴席上，其实也许正是船航行在远州滩的险处。

高根宏浩氏的舞台装置，最后一幕的船的场面，蔚为壮观，落幕时一轮大红日突出地冉冉上升，活像那森八的长生殿的大轮日出。在画面上突出的亮相，取得了最佳的效果。我们已经阔别许久没能在《伊势舞曲》的二见浦看到这种突出的日出了。

铁仙会演出能乐，我观看了山本真义的《敦盛》。当配角莲生法师念道：

“如今又来到上野，但闻笛声响。”

这时，正好传来笛剧团的笛声，然实际上是全然听不见笛声的。这种能乐的导演手法，给现在号称“舞台效果”的做法提供了反省。

当演员道白：“哟！笛声……”时，除了能乐以外的所有其他戏剧，诸如歌舞伎、新派剧、话剧等的演员，一旦吐出这样的台词，此时如果观众听不见后台传来笛声，就一定会感到奇怪，甚至以为是担当效果的人的失误吧。连法兰西喜剧院①，也是在《不列巅丘斯》的最后一幕里让观众听见户外嘈

①法兰西喜剧院，法国国家剧院，建于1680年，是世界上最早建立的国家剧院。正式名称为法兰西剧院，又称莫里哀之家。

杂的人声。

如此说来，在能乐里，尽管演员道白“但闻笛声响”，实际上舞台上全无笛声，观众却能接受和包容。眼前，舞台上的吹笛者，作为伴奏乐的笛子理应只能从这里传开，可是吹笛者没有吹奏笛子，观众也就确认了目前的现实。

不过，这只是一种道理，观众不一定要经过这样的途径来接受。当演员道白“但闻笛声响”的时候，如果说语言能将笛声描绘出来的话，那么现实的笛声就没有必要追随笛声而出现。在这方面，能乐的音乐占据着与语言对等的位置，文学与音乐相辅相成，而且哪一方也不让屈从对方。

在那里，音响效果，细腻的心理性效果、讨好现实的保证、描摹现实的妥协、试图让低级观众放心的深思熟虑……舞台艺术所附带这些东西的低层次的策略，是多么明显地受到蔑视啊！不仅是《敦盛》的笛子，就是《葵姬》一剧中特别演出的《梓之出》也是如此。一般认为这种音响效果是戏剧相当重要的契机，在能乐中却被抹杀了。这种现象告诉我们，过去的能乐的观众对于镶嵌在静寂中的语言的分量，及其内容的强烈的现实性的领会，是多么的敏锐。对于能乐不仅在语言上，并且在演员的每一个动作上，都赋予这样浓重的意味，也就要求观众不要错过观看和倾听所有微妙的细节和唱词。这些厚重的强制性的诸要求的前提，就是能乐那完全的静寂性。

由此看来，能乐以外的戏剧，一切都像运动会上用的启始手枪，在依靠那稚幼的效果上，是不可能有大的作为

的。《樱桃园》终场的驰名的音响效果，即使多少收到象征性的效果，也是没有超出这个领域。关于戏剧的综合性效果问题，我们恰似在连续发生突发性小事件的现实里成为因果规律的俘虏。如果不是无声手枪，那么一开手枪，就不能不发出枪声来。但是，远方的焰火之所以那样美丽，是因为传来迟到的音响之前，鲜艳的无声亮光的梦幻已在空中开了花，而音响传来之时，开花的过程早已结束，难道不是这样吗？亮光就是语言，音响就是音乐。当人们把亮光看成是焰火时，就不需要音响了。不过，姗姗来迟的音响已经不是焰火，而是追忆焰火的另一种现实性的形象，它在我们心灵中逐渐固定下来，并带着另一种独立的使命，传到我们的耳边来。

过去我在纽约的舞台上看过英国电影《蜜味儿》的舞台剧，其方言之难懂，就简直像是一种可怕的庞然大物。不过，看了电影，我才明白它想说的是什么。这部影片似乎是相当忠实于其戏剧原作的。

这部影片最使我感动的，就是主人公少女在小河沟的木排上说胎儿在腹中踢腿的场面，它令人感到这既不是喜悦，也不是悲伤，而是一种哀切的生命的呼唤。如此纯朴，如此现实，在在都令人感到充满诗情画意，这样一部电影，也是难能可贵的。另外，这部大胆的影片，似乎主张：在被动的同性恋者与被抛弃的妊娠少女之间所萌芽的人类的爱情中，真正具有人生

的“蜜味儿”，这也是罕见的。这是纪德[1]的文学、是精彩的滥用假人生哲学的文学命题。因此，这部电影自然而然地成为对“肉感性”的一种恶作剧的挑战，而获得了最大的卖座率。我还看了电影《阿拉比亚的劳伦斯》等，这种运用对“肉感性”的挑战的讽刺性新颖武器，反而更能体无完肤地揭露英雄主义与性爱主义的关系，它甚至令人感到与其说英国像法国那样在电影技法上革新，莫如说它是企图用电影来革新人类观。

然而，从我的喜好来说，就算同样是贫穷的故事，我还是喜欢美国的《马泰》和《哈斯拉》那样的贫困故事。这部描绘英国地方都市的贫民窟的河沟、港口、满地垃圾的街巷、到处尘芥堆如山的景象里，表现了这个具有古老传统的国度的“贫穷美”。在过去的日本，这种景象彼彼皆是，现在也还有一部分留存下来，风土性的贫穷美，类似“污秽”之美的地方，足以充分满足摄影机下的影象的嗜欲。美国则没有这种东西，在《哈斯拉》中存在诸如不隐讳的、无机的贫穷、无传统的国度的极端地无传统性的要素，以及只向穷人袭击的凄怆的残酷……当然，在《蜜味儿》中描写母子之间关系的残酷性方面，则是描写风土人情的日本电影所赶不上的，它产生出独特的戏剧性，然而，这里没有像美国大都会那种在残酷的生存竞

①纪德（1869～1951），法国作家。他公开支持个人行为自由，蔑视传统道德，因而长期被视为革命者，直到他去世前才被公认是一位伦理家。纪德以他正直崇高的思想、和谐纯粹的风格，作为继承法国古典传统的伦理家而进入法国文学大师之列。代表作有：《窄门》、《伪币犯》等。

争中落伍的人们的贫穷和孤独。而在我来说，比起那种英国形态的贫困来，看到一个在美国的兼售快餐、杂志、日用百货的明亮的药店里低着头啃汉堡包的男人所显现的贫困，更能打动我的心。

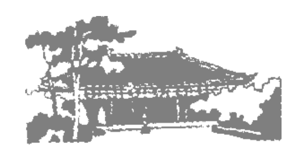
为纪念成立财团法人而公演的文乐长套大戏《妹背山》，我只看晚场的演出部分。

初看淘井的主要场面，那种粗野、喧闹和执拗很有意思，同行的外国人高兴地说，那是摇摆舞。

正如《仲夏夜梦》的手艺人那样，那种民众的欢乐、没有顾忌的惊异。不过，这是用一种轻蔑的格调加以滑稽化而引我们发笑，已经不处在封建社会的我们，对剧作家这种描写法失去了那种无恶意的轻蔑，也完全丧失了光辉的粗野。再没有什么比洗练地表现这种粗野更无聊的了。自明治以来，歌舞伎正是避免了这种光辉的粗野而保住了其生命的活力。

对某个阶级、某种职业来说，总是可笑的，粗野的。在民主社会里，对抱有这种想法的人来说，是个忌讳。比如电影或电视把某种职业当作笑料来拍摄，就会立即接到堆积如山的观众来函。但是，从本质上说，笑是残酷的东西，如果说像政治漫画那样只是嘲笑当权者，就能领略到民主性的满足的话，那么这样做也未尝不可。不过，嘲笑所及，如果没有社会的忌讳，那人家也将会嘲笑一些不幸的人、贫穷的人。不，不仅如此，甚至还会嘲笑那些残疾人。嘲笑残疾人是不健全的，嘲笑当权者则是健全的，这种判断只不过是洞察人情味肤浅的政治

性判断而已。但是昔日的剧作家，却嘲笑这种无知的下层阶级，他们知道这些人的生命里闪烁着没有顾忌的、粗野的光辉。



群众戏剧的宿命

众所周知，在时间艺术方面，艺术的想像力与性爱的想像力的类似性，是特别明显的。

只是性爱的想像力的缺点，是无论如何也想像不到性爱上升高峰的相反的一面。能够想像的、通过空想能够闪光的，只是性爱的最高瞬间，达到那里的过程，以及其后下降的过程本来就属于另一种立场，不可能同时地回忆起来。如果硬要让这两者结合，那就只能把属于未来的空想的前者，与属于过去的体验的后者，分别从不同的时间拽过来，强行让它们结合，除此别无他途。而且严格地说，后者——也就是事后对下降与幻灭的想像——不是属于想像力的东西，而只不过是通过体验的积累所获得的认识而已。即使不是如此，我们也是容易忘却讨厌的事，却不动就只想起愉快的事情来。

因而，在这种通过性爱的想像力的艺术创作里，想像力与认识总是困难整合的。相当于一部小说或一篇戏剧作品的最终部分，是通过认识而完成的。不过，在创作过程中，这种认识的理论性，只能不断透过（性的）想像力的面纱朦胧地窥见。

所谓作品的“主题”，正是被这种朦胧的面纱不断遮挡的逻辑。于是，当透过这种面纱来窥视时，死亡也同性爱的至高的光辉混同起来，事后的凄惨和绝望也会被镶上某种甜美的轮廓——怎么会有这种乐观的轮廓呢。但是，艺术作品的“香馥”，只能从那里产生，这是不能否定的。

所谓小说、戏剧的高潮，就是这种东西。不论它多么悲惨，多么令人毛骨悚然，高潮在不断反射的想像力的火焰里，一定会潜藏着某种甘美的东西。这种东西把小说或戏剧中的死和破灭当作一种特别的东西。不论描写多么孤独的死，它与殉情者所梦想的死，总是有某些相似的地方，也是缘于此吧。

于是，我们对其“事前”或“事后”或“幻灭”，缺乏想像力。结果，在艺术行为试图取代认识的那一瞬间，就能终止艺术行为，把作品的情绪一贯性拯救出来。

文学座工作室公开演出，我观看了他们上演的威斯卡[①]的《厨房》。

这出戏的确很有意思。第一幕启幕，从一天的劳动开始，充满现实的实感，到第一幕的终了，那生动的场景逐渐展开，这很大部分是仰仗导演（木村光一氏）的能力，作了精密的计算。但是，从幕间插入的戏开始过渡到第二幕，骤然露出作品结构的贫乏，以及作者思想的稚幼。马兰戈在终场的台词是

① 威斯卡（1932～　），英国剧作家。代表作有《根》等。

“冷静得令人毛骨悚然”，最后这个男子无法忍受而高声喊叫起来，其实不一定非要让他那样怒吼吧。戏剧的整个真实感就在这里崩溃，露出了观念性的马脚来。

我从这出戏所感受到的，就是群众剧的宿命这个老问题。我开头所介绍的十四五个人物，乍看，给观众的印象：他们仿佛都拥有均等的分量。然而，剧作家不可能平均地展开十五个主题。在那里一定会有轻重之别。因此到了后来，主题逐渐分明，相当于主角的人物所在也渐次明朗，一旦知道剧情的主轴在哪里，我们好像有一种受骗似的感觉。

倘使是小说就不会产生这样的问题。因为小说不可能在读者面前同时整个地提示十五个人物。然而，在戏剧里却可以表现这十五个人的全貌，诸如他们的身材几乎同样的高，他们穿着同样的服装，且各自挂着一副具有自己性格的脸庞和拥有自己性格的体态。

它像玩扑克牌那样，王牌是隐而不露。一旦知道王牌所在，其他牌就成为只不过是为了隐蔽王牌所在的手段而已。当然，所有的牌都是扑克牌游戏的必要要素，不过我们已经不是以玩诸如扑克牌等抽象的东西为对象，而是从一开始就决定了扑克牌的胜负了。这就是观众不可避免的心理。

不仅如此，作为群众剧的宿命性格来说，开头所表现的十五个人物，各自应朝着各自的方向发展，看似孕育着几乎是各自的戏剧主题的无限的可能性，因为它从一开始就超过提高生活感和真实感的必要浓度，所以此后的处理就变得非常困难。自此要明确主题，从内里来说，其他副主题的所有可能性都将

被逐渐蚕食和削减。即使不情愿，戏剧也会变得虎头蛇尾，随着主题的发展，开头的浓重的实在感将逐渐淡薄而露出观念性来。

我在大阪新歌舞伎座观看新岩若的《楼门》。我无法忘记自己过去在大阪旧歌舞伎座观看上代演员演出《楼门》时那股子兴奋劲儿，所以就满怀期待地来观看新岩若的《楼门》。虽说不应来寻求上代演员的那份怪异的趣味，不过作为现代来说，看到五右卫门一流的出色演出也就放心了。当浅黄色的帷幕落下时，这个角色就决定了这场演出的成败，年轻的岩若能够如此让人看到五右卫门的演技，实在令人高兴。只是，如今的演员未能将上一代演员那句“纵令此身下油锅，粉身碎骨又何妨”闪光的台词念出来，我觉得不好。我有上代歌右卫门的唱盘，在这部分台词里旋荡着凄惨古怪的味道，满山的樱花也为之暗然失色。这短短的一幕，呈现出浓重的命运剧的色彩。大阪的脚本，多把这种重要的台词省略掉了，这是很遗憾的。新岩若是不是应该如实地把它继承下来呢？

寿海因病休演，雁治郎扮演久吉，他道白“朝山拜庙……”之后，就与楼上的五右卫门会面，及至道白“布施”这段时间，那种舞蹈似的放荡动作，洋溢着一种妙不可言的柔和氛围，令人钦佩。

我在阅读从美国友人那里借来的一个剧本，这是眼下在百

老汇很畅销的爱德华·阿尔比[1] 创作的《谁怕弗吉尼亚·吴尔夫》。

就其台词之精彩来说，我认为作者是屈指可数的剧作家。他的每一句台词都含言外之意，也许是一种离奇的比较，它使我想起久保田万太郎[2] 来。

这出三幕剧，道具很多。出场人物只有四人：一对中年夫妇—— 玛莎（五十二岁）和她丈夫历史学者乔治（四十六岁），一对年轻夫妇—— 生物学者尼克（三十岁）和妻子哈妮《二十六岁）。戏剧舞台设在小小的新英格兰大学校园内的乔治家。玛莎是该大学校长的女儿，乔治和妻子一起于深夜从岳父家的酒会上归来，疲惫不堪，可是妻子却随心所欲地邀请尼克夫妇到家中来作客，弄得乔治陷入窘境。于是。四人通宵达旦喝得烂醉，渐渐剥掉市民性的假面具，彼此互相揭短，不断作恶魔性的背叛，暴露出人类存在的本来面目。乔治看似是个可怜的无力的受害者，可是在第二幕里却反转过来，成为一个可怕的加害者，进行精神性拷问的执行者，这里的对话所具的魄力，让人听罢毛骨悚然。

尼克与哈妮乍看是一对很健康而漂亮的年轻夫妇，可是其内里却有一种伪善，他们纠缠于金钱，先孕后婚，并发誓忠实于顺从。乔治运用恶魔般的透视力，不断地剥掉他们的

① 爱德华·阿尔比（1928～ ），美国剧作家，舞台监督。代表作有：《优美的平衡》、《海景》等，曾获普利策奖。

② 久保田万太郎（1889～1963），日本剧作家。代表剧作有《大寺学校》等。

画皮。

我一边阅读，一边不由地想起托马斯·曼[1]的《托尼奥·克勒格尔》来。在这部小说里，曼提出贯穿于他一生的主题——市民对艺术家的问题。让艺术家托尼奥对像金发的神似的翰斯和英格这些“金发、碧眼、开朗、活脱脱的、幸福的、值得爱的平凡的人们”，奉献出“最深沉、最静寂的爱”。

曼最珍视这种对市民的最谦虚的爱情、几分的好意和“适度的”的轻蔑感情。他对自己移居的美国的爱情，很明显地与它也是同一水平线上的东西。但半个世纪后，在这个新世界里，市民对艺术家的问题，是以循规蹈矩对“跨掉了的一代”这种形式，显示出其巧妙的逆转性来。

在那里，健康而平凡、年轻而美丽的市民，他们将被剥夺成为诗的素材的资格，成为艺术家（“跨掉的一代”）的可怕的反击对象。所谓困兽犹斗，就是这种情景。E·阿尔比对愚昧却具有肉体美的市民所显示的残忍的敌意（这只能认为它与阿尔比本人的潜在意识有关）是极其强烈的。在美国，特别是年轻、美丽与肉体的活力，轻而易举地就能准备好顺从主义的后盾和自我满足的假面具。因而，对此无论如何也是无法宽恕的。尼克夫妇进来时，乔治夫妇立即在那里找到了他们的好诱饵。也就是玛莎的所谓“小狩猎人”的猎获物。

[1] 托马斯·曼（1875～1955），二十世纪德国最杰出的小说家。1929年获诺贝尔文学奖金。代表作有《布登勃洛克一家》、《约瑟和他的兄弟们》等。

这样取名为《华尔普吉斯之夜》[1] 的第二幕，大学校园内的副教授的宅邸，恰恰变形为类似杀人的凶宅，夫妇在这里合谋逼迫无辜的旅人歇宿，谋财害命。而且它不是像加缪[2] 那种宿命戏剧，成为根据“误会”而杀人的凶宅，而是完全有意识的，并且是充满善意的拷问和杀人。逐渐主动被审判，在审判人的地狱法庭上，被突现出来的都犹如玛莎所说的：“是悲哀的，但却是真实的”。

尽管这是一部很有魄力、充分发挥了台词的伟大力量的戏剧，但它当然不是没有缺点的。

不习惯于撰写多幕剧的作者，由四个人包场表演一个晚上的戏，而且运用平庸无奇的手法，好几次使人感到似乎难以继续下去。它与《动物园的故事》那种决不和谐的对话，就像两面对照的镜子明晰地进行的情况不同，在这出戏里，每当说出不合适的话时，总是不厌其烦地念叨着这样的台词：“请不要说了，不要再说了！”

从所有人物的嘴里反复地重复着这样的话，实在令人厌烦。虽然这是有意识的技巧，但是重复多次的台词着实令人腻烦。在第一幕里，让年轻夫妇分别退场，可是两次都运用上卫生间的做法，也是令人感到不自然的。连接场景的、使人紧张不安的情节，是一扣枪机就运用色彩鲜艳的阳伞蹦出日本产的

① 《华尔普吉斯之夜》，传说 4 月 30 日夜，女巫在德国布罗肯山聚会，进行狂欢酒会。

② 加缪（1913～1960），法国小说家、剧作家。代表作有荒诞派戏剧《误会》、《卡利古拉》，小说《局外人》等。

玩具手枪来，这种手法也很不自然。第三幕，宣告孩子死亡的高潮场面，也缺乏真实感。第二幕，显示其魄力之后，下面就显得很单薄了……尽管有这样那样的缺点，但是与让·朱奈的戏剧也有一脉相承之处，这种受害者＝加害者的戏剧，无疑是最近的杰作之一。而且，这部作品与那种一知半解的前卫戏剧运动，是全然无缘的。

在日本上演的问题，可能是玛莎的缘故吧。在美国，的确有这样50岁光景的肥胖母夜叉。这种母夜叉，即使白天遇见她也会感到害怕的。但是在日本，这种类型的女人，就算是肉体性的，也是几近不可能表现的吧。

我思考着这出戏能够在百老汇走红的原因。这出戏即使有一对像是关在笼子里的猛兽般的夫妇，充满着憎恶爱的现实的中年夫妇的极端夸张，但它还是根据正确的素描来撰写的吧。百老汇的观众，占一大半是中年夫妇，反正他们是带着不是去看他人的事的心情来观赏演出的。因为他们通过这出戏可以获得感情净化，抱有一种安心感：

“我们还不至于到那种地步。”

……此外，虽说微不足道，不过，我一边阅读，一边学习到一种东西。在漫长的聊天中，中途被打断，又说：

“我说到哪儿了？”

我不知道这句话用英语怎么说，可能是：

“Where was I?”

今天我到日生剧场，参观了忙于几天后开幕演出的准备工

程的舞台、观众席和后台。

从舞台中央的大胶合板洞穴里鸟瞰巨大舞台的地下室，只见旋转舞台那崭新的丝柏板向洞穴上升了上来，正好盖住洞口。新的偏幕、舞台帷幕满满地吊在舞台上方，其间，天花板上成排的灯光早已辉煌地闪耀着。

所谓舞台，这是一个多么庞大的、荒谬的结构啊！一切都是为骗局、虚伪服务而组合起来的，这是一个多么复杂的机械装置啊！在那里的微妙的距离计算，甚至音响计算，也都是为了虚伪的精妙的效果而运作的。

我每次参观剧场，都仿佛看到了艺术家心中那个巨大而漆黑的空洞，特别是站在观众和演员全都回家以后的舞台上时，更会产生这种感觉。那种内里空荡荡，虽然塞满了机械设备，但却充满了活力和洋溢着兴奋的氛围，只占一天中极少的时间。而且，那种活力和兴奋，也只不过是在所谓“真实”名义下的虚伪，是在朝向所谓“虚伪”名义下的真实而已。这是从某种极其冷静的效果里集中地产生出来的。

期待与失望

我观看了新派剧重演的《鹿鸣馆》。水谷八重子在舞台上依然光彩照人，在戏剧的空间里展翅翱翔。病翕的她仿佛在舞台上每一瞬间的存在感里，自己的能力都更加增添了某种分量。那是一种超越演技的东西。

然而，我却有一种顽固的先入为主，还是拂不去那种“这是为小剧场撰写的台本”的感觉。从充实感来说，甚至连文学座在东横大厅的演出，比起在第一生命大厅的首演来也是略输一筹的。

这出戏，从一开始就是为小舞台撰写的。这出戏把众多的出场人物、花街柳巷的戏剧性状况、喋喋不休的罗曼蒂克式的装饰性台词，满满地充塞在舞台上。当然，也可以认为是为大剧场写的戏，然后把它加以归纳浓缩，勉强地塞进小剧场，让观众能够一无遗漏地看到演员的演技和表情的细微变化，这些地方就有这出戏的得意之处。回想起来，最后一场的舞蹈会，众多的演员在狭窄的舞台上跳舞，熙熙攘攘，挤来挤去，这才显现出真正的效果来。

在歌舞伎里，这种情况可以说是像毽球板上的贴画，又充实又重复，给人一种拥挤的感觉，昔日的彩色“浮世绘”① 版画的人物错综复杂，怎么也给人以出现很多演员的感觉，现在在宽阔的歌舞伎座是不可能获得这种感觉的。众多出场人物的能乐《安宅》、《红叶狩》的特别演出中，妖魔全部出动，要比歌舞伎的《劝进帐》更可以看到现在我所说的那种效果。这正是舞台艺术在有限的空间内大展身手的效果，这在七十毫米的电影里则是不可能提供这种盛况的。

我不时对作为鉴赏者的自己感到厌烦，作了如下的自问自答。

“所谓剧场的观众，究竟是什么呢？所谓展览会的观众、演奏会的听众又是什么呢？他们难道不是逐渐变成一般的羊群吗？在到处乱扔方便饭盒的羊群中，自己一人所谓多少有点教养，又算得了什么呢？”

“我对真正的剧场厌烦到了极点。这已不是最近的事，早在很久以前就开始了。但是，另一方面，我心中的一个角落里，又确信真有什么奇迹发生的话，那就也许只会在剧场里发生。这种‘或许’吸引着我去剧场窥视，然而我大多是带着失望而归。”

“至今你还是喜欢后台嘛，不是吗？”

“后台是魅力最先消退的地方。那是因为某件像是事件的

① 浮世绘，日本江户时代（1600～1867）流行的风俗画。

‘ 真相 ’ 的东西，而我们不可能长期地与什么真相的东西打交道。何况一般来说，什么‘ 真相 ’，肯定都是骗局。永远精彩的，就是事件本身，仅此而已。”

“ 你希望拥有剧场的特权资格吗？”

“ 只是从方便上考虑嘛。看戏时好座位肯定总比差座位强。能拿到‘ 出入方便 ’的入场卷，这比什么都好……不过，我丝毫也不想拥有剧坛上的政治性权力这类东西。如果很想拥有在小小的世界里挥舞支配小小的人际关系的权力的话，那么从一开始他就不可能成为什么艺术家吧。演员这种群居性的人种，大概与我还是不同的人种吧。

尽管如此，事实使我感到在我体内的某种东西，与演员的存在还是有着千丝万缕的、切也切不断的类缘关系。卖弄这种东西的异样的直接性，如果我对‘ 观看者 ’这种角色感到疲劳，那么我就会走向‘ 被观看者 ’的方面，以恢复疲劳。

对我来说，从一开始，演员的存在就是一种神秘，现在也是一种神秘。当然，我的意思并不是指每个个别的演员，而是考虑着虚构的‘ 完善的演员 ’。

我经常思考这样一个问题：如果一个演员能够完美地扮演一个英雄，一个出色的典型人物，能够达到让人‘ 看得见 ’的地步（当然，要达到这种地步，必须伴随着具备完美的肉体条件），那么其人生中就一定拥有超越它的某种东西。真正的拿破仑，与无论怎么看也像是拿破仑这两者谁更重要，谁更是自己所盼望的呢？这样的疑问，曾经长久地使我感到苦恼。从世间常识性的基准来看，这是一种愚蠢的疑问。

然而，这里却潜伏着演员的一切哲理。在那种看起来挺像样的空虚的胜利里，说不定存在着超越人生的东西。正因为这样，演员不论蒙受多么大的屈辱，都不愿意抛弃演员的岗位。”

我在歌舞伎座观看松绿扮演知盛和忠信的《千本樱》的长本大套戏。虽说是长本大套戏，却没有演“寿司”[①]铺这段，只演“牌坊前”、“从渡海屋到大物浦”、“私奔”和“四切”等四幕。这四幕戏中，最精彩的是“私奔”，在序幕“牌坊前”，让观众看见了狐六方退场，这幕“私奔”里，没有让一目了然的藤太上场，也取消了退场，这种导演是正统的。虽然是序幕，猿之助所演的《千本私奔》则特意折回到唱义太夫曲调，从而留下一目了然的藤太这段戏，应该说，这是不好的折衷主义。私奔在《千本》中也罢，在《妹背山》中也罢，导演的手法，再没有比尽量接近文乐的简洁干净更美的了。

问题是第二幕的“大物浦”那雄劲壮观的悲剧，如果不是由轮廓大方的演员来扮演，就很容易显得空虚，这是一幕很难演的戏。更重要的是，我对知死斯的知盛的六道这段戏如此冗长，实在等得不耐烦了（松绿把六道念成陆道，显然是发音有误）。所有事件都了结，所有结局都就绪了，这二十几分钟冗长拖沓的表演，算是怎么回事呢。在遵守纯粹的戏剧法则的能

①寿司即酸饭团，一种日本特有的食品，在用醋、糖、盐调味的米饭上，加鱼肉、鸡蛋、青菜等，或卷以紫菜，或攥成团的饭团。

乐来说，序破急①的原则是不能搞乱的，后来主角一出现，不久就应该即时退场，这是通常的做法。难得承袭能乐流派的这第二幕戏，在关键的地方竟忘却了能乐的精髓，在述说什么饿鬼道、修罗道、畜生道之类的阴郁表白中，整个地失去戏剧性的兴奋。我认为这里显然就有说经曲② 以来的说唱曲艺的影子。这是舒畅而昏暗的民众式的祭祀仪式，是通过模式化了的死亡痛苦所作的烦琐表现的世界观，也是在强行推销这个人世间所看到的前世恶业之苦的宗教式的达观。那个开朗的松绿，把净琉璃的这种民俗学式的灰暗部分，无论怎么演，也只能让人觉得他越来越摆脱戏剧的时间，而在体会着脱离戏剧的、凄惨的祭祀仪式的味道，再无法给我们带来深刻的感动。如果这归罪于松绿一个人，未免过于苛刻，因为歌舞伎在演这部分戏时，已经没有哪个演员能够给人带来凄惨的陶醉了。

这与陷入合邦的玉手的述怀是同样的，与私塾背诵假名字母也是同样的。有识之士可能会认为如果恢复背诵字母顺序就会忠实于原曲而加以赞赏。不过，歌舞伎所保留下来的部分，既然已经不能经人带来宗教式的感动和恐怖，那就只能把它删除而只活用高潮部分，除此别无他法。于是，“大物浦”的六道的这段戏，以及被郑重其事地表演的私塾背诵字母顺序等场面之所以显得无聊，显然是因为现代的演员企图把它演成具有

① 序破急，能乐剧本称谣曲，其基本结构分“序、破、急”三个组成部分。“序”是交待剧情；“破”是叙述情节发展；“急”是全剧高潮结尾。

② 说经曲，日本江户初期一种用三弦伴奏的说唱经文的民间艺术。

“人情味的”的缘故。

前些日子，我与唐纳德·金[1] 氏一起观看了《千本樱》，在“四切”这幕戏中的忠信，听说狐狸精忠信来访，演员按照台词表演“沉默”的动作，将刀鞘上的绦带紧紧地缠绕在胳膊上，凝视着花道[2] 出入口的幕帘，这情景使我想起第六代菊五郎表演这个场面时的那股昂扬的意气，火候掌握适度，形态惟妙惟肖，我加以赞扬时，金氏说：“从前的，演得好极了。”这种批评，意思是说：这是歌舞伎式微的一个原因，像歌舞伎和能乐这样的传承艺术，仅仅一句“从前的，演得好极了”的批评，甚至使我感到这是惟一的真正的批评。

当然，我热中歌舞伎的时期，正是我对事物容易感动的年龄，再加上其时娱乐很贫乏，诸家名演员的演技，也就显得更加灿烂辉煌。例如，《菅原》第二幕“道明寺”中，吉右卫门扮演的菅丞相道白曰：“倭人们也巧妙地出现”（在全套戏里是“匹夫们也巧妙地出现”），在“出现”这个台词的巧妙表现方法里，包含着冷静观察的音乐感。上上代的羽左卫门演《实盛物语》中道白“蛇稍微一动作，就能取得其欢心”，依靠这种法则不断掀起高潮的喜悦。先代宗十郎在《双巴》中演五右卫门的戏剧久吉，上下身穿着长礼服，终场时，向前迈步亮相

① 唐纳德·金（1922），美国著名学者、哥伦比亚大学日本文学教授。著有《日本文学的历史》（全 18 卷）等。

② 花道，歌舞伎舞台左侧伸到观众席的、演员上下场的细长通道，是舞台组成的一部分。

时，四周的空气仿佛都被感染了，使人产生一种激荡般的陶醉。先代幸四郎演《茨木》中的纲，终场时伸出舌头亮相的雄伟壮烈……上述的种种回忆，我想大概是终生难以忘怀的。

这种夸张到了极限的效果，成了关于戏剧这种东西的理想的造型，我好几次都曾企图再现这样的瞬间，但却只是一种白费的尝试。不论在剧作方面，还是在鉴赏方面，都连续不断地失败了。“希望只在过去”这种悲观哲学，在传承技艺艺术方面来说，带有一种特别的含义，只要不经常对“从前的，演得好极了”这句话感到受刺激，那么就不可能有艺术上的完美，但愿歌舞伎演员，特别是年轻的歌舞伎演员能把它铭记在心。

不知经过了多少年，我去参观了二科展①，对明目张胆的伪作，深感震惊。其中有夏加尔②、雷东③、马蒂斯④、西凯罗斯⑤ 的，而且西凯罗斯的珍品就在分馆里展出，因此，可以说那仿造是够彻底的。从这些作品来看，东乡青儿的几幅作品

① 二科展，日本美术展览会之一。

② 夏加尔（1887～1985），犹太人画家。代表作有《七个手指的我》、《黄色的耶稣受难像》等。

③ 雷东（1840～1916），法国象征派油画家、石版和铜版画家。代表作有《在梦中》、《向戈雅致敬》等。

④ 马蒂斯（1869～1954），法国野兽主义绘画运动的领袖、油画家、雕刻家和版画家，与毕加索一起被看作是二十世纪法国画派两个最重要的艺术家。代表作有《豪华、宁静和享乐》、《红色内室》等。

⑤ 西凯罗斯（1896～1974），墨西哥油画家和壁画家。代表作有《只有我们这条路》、《人类的进军》等。

不愧是出类拔萃的，它们具有坚韧的个性和澄明的风格。

绘画就这样，一眼就能辨别出是仿制品（既有有意识仿造的，也有无意识模仿的），在文学方面，是不允许这样做的。至少在小说方面是不需要艺术家这样的技巧形式的。因此，从事写作的人，大部分只需素才珍奇，想要模仿名人的文体是一种达不到的形式欲望。低级剽窃则另当别论。小说方面，许多仿效显著的作品，反而是形式欲望旺盛的、艺术性的作品。

由此看来，明显模仿的绘画是不是正因为这样而成为走向艺术的高度或高度的绘画了呢？不是的。绘画方面，形式和色彩是更本质性的东西，所以画家是无意识地与形式和色彩紧密地相结合，其模仿也就更加低级，这是把第一要义弄错了。相比之下，由于小说形式是非本质性的，而且是知性的东西，因此可以认为小说的文体以及其他形式上的模仿，多少是知性的，可以原谅。我这样认为，并不是袒护与自己有关的人才。在堀辰雄的初期作品中所看到的，显然是模仿科克托及其他先锋派运动新精神的文学，这也是可以原谅的。

我觉得在二科展上以模仿为己任的新人们，应该最有意识地从事端正的仿造作品。达里[①]也是制作仿造品的名人，仿造的结果，使原画的主题解体，并堂堂正正地将它融化在自己的主题中去。

① 达里（1904），西班牙画家，作品以探索潜意象而著称。代表作有《圣徒的约翰殉难》、《最后的晚餐》等。

9月18日海老原以二分七秒的成绩彻底打倒了波恩·金匹奇，获得世界特轻量级选手选拔赛的大胜利，当时我在现场，这件事无法立即给我带来清理的、复杂的感动。

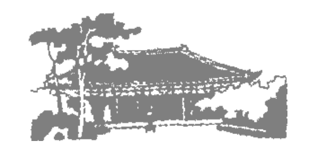
人们可以充分地体察到比赛前的海老原经历过漫长的忍耐的艰苦、激烈的训练和精神上的苦斗的情景。归根到底，拳击赛场上发生的事，就是它的一切。海老原仅以二分七秒的成绩夺得世界冠军的称号，一汗未滴就从赛场上下来，大概所谓真正的战斗就是这样子的吧。虽说拳击有许多规则的约束，但在体育运动项目中，拳击让我看到了接近于战斗的情景。纵令只有二分七秒的时间，这正是拳击本身的魅力。

在赛场上，海老原大概没有工夫产生什么心理性瓜葛之类的想法吧，他有的只是神速的判断和行动，这种本领是经历千锤百练，达到了无意识地条件反射的程度。

体育运动与戏剧和事件之间，存在着一纸之隔。任何的特殊剧院，也不可能有二分七秒钟的戏剧吧。任何无原则的戏剧里，也都会有情节的发展和高潮。主题提示，瞬间达到悲惨的结局的戏剧，与没有任何主题，只有突发事件的这个二分七秒，正好处于中间的品位。

在那里，观众对预想不到的东西毫无掩盖地产生了狂热，这是扎根于对连拳击手本身也全然不知胜败如何的状况下的，是一种充满对未知的不安立即被确定下来的喜悦。戏剧的“意想不到的效果”，与它相比根本不在话下。然而，戏剧的原始感动，还是从这样的心情下产生，这是无容置疑的。戏剧就是

试图活脱脱地捕捉这种活生生的、预想不到的、野兽般的所发生的事物，并饲养驯服它。这是一种尝试，试图使只发生一次的东西绝对能够反复地出现。与此相反，体育运动则要使这种只发生一次的东西，尽可能出现纯粹的状况，为此，课以许多规则训练。因此，在剧场里，那种一次性的戏剧，只能屈服于体育运动的原理，除此别无他途。在剧场里所谓真正戏剧性的瞬间（纵令看似是多么意想不到的东西也罢）必须严肃地扎根于某种已知的感觉。



三流的知性

柏林的歌剧《特里斯丹和绮瑟》[①]是近几个月来最令人感到愉悦的节目。1952年我在巴黎，观看了斯图加特歌剧团的《特里斯丹》之后，这音乐总萦绕在我的心上，怎么也拂不去，我热中于听富特文格勒[②]指挥的音乐唱片，特别是第三幕的“特里斯丹的憧憬”的后半段，我不断咀嚼着浪漫派的精髓。

到此地来，有幸看到瓦格纳[③]的导演，如梦初醒。塞利纳[④]导演的《菲岱里奥》[⑤]（关于此，容后叙述），“监狱很暗

① 《特里斯丹和绮瑟》，描写著名的中世纪爱情传说中的两个主要人物。

② 富特文格勒（1886～1954），德国指挥家。以指挥贝多芬和瓦格纳的作品著称。

③ 瓦格纳（1813～1883），十九世纪后期德国主要作曲家、音乐戏剧家、指挥家。

④ 塞利纳（1894～1961），法国作家。1933年发表处女作《长夜漫漫的旅程》一举成名。

⑤ 《菲岱里奥》，二幕歌剧，贝多芬作曲，这是他惟一的歌剧。剧情是妻子（莱奥诺拉）为营救受冤坐牢的丈夫，乔扮男装（化名菲岱里奥）充当狱卒的故事。

吧”，我对这种单纯的头脑感到反感，不过与《特里斯丹》相比，应该说它更强。

瓦格纳的导演，始终一贯，事件在昏暗中朦胧地相继发生了。不！甚至不应该说是事件。在不定形本身的氛围中，不定形的情念燃起又衰颓，衰颓又燃起，不断地给观众心灵上造成一神行将窒息似的郁闷。此刻我勉强地说的“观众”，如果都是些聋哑人，只能凭眼睛观看舞台的话，那么就只看见微脏的布、穷酸的高台和椅子，除此别无他物，只见忧郁的不修边幅的人物来来往往，看起来就像展现了一幅人世间贫寒而寂寞的景象吧。

也可能有人认为正因为如此，导演才活用音乐，纯粹依据音乐行事。也可能有人认为暧昧而黢黑才是真正的瓦格纳的本色。但是，在我看来，“瓦格纳的纯粹化”这种观念本身，也会被社会上认为是无聊的。

所谓瓦格纳的作法，就是对所有纯粹性的一种反设想。在这点上，对于象征主义来说，瓦格纳甚至是敌人。在其“综合”，意识、“整体”观念里，存在一种可怕的冒渎性的力量，他把这种力量等同于从最崇高的东西到最猥亵的东西的所有价值，并在那里展开了他那独特的甘美的可怕的毒素，展开了甘美的病态。特里斯丹既不因为它纯粹是官能性而觉得可怕，也不因为它单纯是形而上学而感到崇高。在那里就像等待公共汽车的人群，彼此不关心，官能与形而上学，一小节一小节地坦然为邻并列着。这种奇异的平等的最高原理的“综合”和“整体”，当然只像是死神吧。死神的镰刀之平等，将成为人类走

向精神的整体性的嗜欲的象征。因此特里斯丹是可怕的。在特里斯丹的腐败力量里，存在着不彻底的纯粹精神之所以咀嚼不出来，就是这个缘故。

谈到这里，瓦格纳有多么不肖的子孙（比兰特）啊！这个贫寒的导演家企图得到的东西，就是诉诸假装内行的观众的支持的“瓦格纳的纯粹化”。

他正确地解释瓦格纳。尽可能暧昧地解释暧昧的瓦格纳！像1876年的尼采那样，说“我最忍受不了暧昧的东西”而想逃走的人，迅速逃走好了！但是，瓦格纳的暧昧性，同这种能够被纯粹化、被形式化了的暧昧性，其本质是不同的。非合理性的力量的强制，是特里斯丹和绮瑟之恋的决定性因素，这一点，媚药不仅是这个歌剧的主题，而且也是瓦格纳的音乐主题。瓦格纳本身就是媚药，这两人死之恋的原因，正在于瓦格纳，而不是别人。这个场合的瓦格纳，也就是破坏人类的理性的非合理力量的、合理目的的使用法。

这里存在着瓦格纳的暧昧性的本质。它如同梦是明晰的一样，可能是一种明晰的东西。他的方法让所有的东西都手段化，企图使非合理性的力量暧昧地出现在眼前，后来就像瓦莱里[1]搞的所有相反的方法一样。那是一种强烈的政治性方法，如果悟性和感觉是相反，就决不让一方获得胜利，而让其价值完全等值。把人类精神引向某种有机的矛盾，并让它完全融化

①瓦莱里（1871～1945）法国诗人、评论家、思想家。代表作有：《年轻的命运女神》、《杂文集》等。

在虚无之中。他通过暧昧性，企图达到的目标，总是令人毛骨悚然的，这是生理学的实验室式的、极其露骨的“有机性”。于是，他在那里也轻蔑纯粹性，而用冰山似的巨大的形而上学，把那种有机性加以装饰。

在瓦格纳所导演的舞台表演里，这种东西连只鳞片爪也看不见了。的确，在第二幕里有一种纠缠不休的、黏糊糊的、类似夜行兽交尾似的味道。但妨碍这一切的，是其知性的处理，我从未见过如此拚命的事例，纵令是三流的知性也罢，既然挂上知性的名称，却表现得如此“暧昧”。这不仅是对瓦格纳的冒渎，也是对比兰特本人的精神的自我冒渎。

相形之下，塞利纳导演的《菲岱里奥》还好些。

然而，德国式的过分老实，即使在这样摩登的衣裳之下，也不断地时隐时现。对于在能乐舞台上的白昼亮光中，看惯了黄泉世界的幽灵的形象的我们来说，这里也有强调间隔，在间隔与光线的强烈的对照下，令人首先感到了肤浅的图式。相比之下，意大利歌剧那种天真的写实主义，是完全能够让我们在精神上老实地接受的啊！

黑暗中的成群囚犯不声不响地出现在舞台进深可以上下移动的活门处的效果，以及这些囚犯对再过一会儿就看不见的阳光的恋恋不舍，一边将脸庞曝晒在阳光下，一边后退回到舞台中心的效果，局部地拯救了这出本来就不怎么精彩的歌剧。第一幕前半段显得很郁闷，除了成绩良好的著名四重唱，以及启

幕时那佛兰德尔派[1] 的绘画般的简素之美外，还是缺乏立即吸引人的力量。

重点的间奏曲，由卡尔·贝姆指挥，很精彩。不过，与过去我在意大利国家歌剧场听过的卡拉扬所指挥的这首极其华美的曲子相比，它还是很难传入像我这样的俗耳中去。但值得赞叹的是，最后一场启幕时，费歇·迪斯科的一首歌，充分表现了大摆威风的这个角色的状况，洋溢着优雅和强有力的氛围。

我观看了观世铁之丞表演的《朝长》。

在这出将近两小时的能乐中，最令我感动的，是先出场的主角述说朝长弥留之际的最前面部分，以及从唱地谣《死亡边缘》到《死后可怜》的部分，主角伫立的形像之美。

与德国歌剧相比，这里述说的死是多么自然而亲切啊！生者与死者亲密地交谈，生与死之间的分解过程、腐败过程，是多么巧妙地被省略了啊。瓦格纳的音乐力量，方法表现，在宏伟地讴歌人类活脱脱的肉体和精神无法抗拒的腐败，并执拗地展开情节，听了这段音乐，我们的心处在死亡深渊的边缘上，不禁引起一阵官能的战栗。但是，能乐方面，一切都在遥远的过去结束，现在只有静静的悼歌，清洁的死者以生前同样的姿影悄悄地走了过来。在那里互相交感。这不是生者与死者，而恰恰像是两种时间在交流，也就是说，过去的某个时间和现在

① 佛兰德尔派，十五至十七世纪以佛兰德尔为中心而活跃的画派，其特色是忠实的自然观察和激情的表现，代表人物还有：凡·爱克兄弟等。

是在同一个空间里。

铁之丞扮演前面出现的主角，唱出“惟有春草枯萎了”，在他迈出一两步的脚跟下，令人感到仿佛展现了一派春天寂寥的郊野。当唱到“墓地晚雾一片云”，就仿佛迈出茫然的脚步，仿佛渗透着回忆中飘逸的愁云。当唱道“这是死后啊”，便向后倒退，这时那份哀切的情调简直达到了极点。

这里，如实地显示出这个中年妇女那颗探寻眼前悲伤源泉的激荡的心。这是去年发生的故事。然而，那份哀伤的感情依然活生生地留在那里。令人感到她通过与自身毫无任何渊源关系的年轻武士的死，使自己的感情完全成为一种纯粹感情的捻线。从那天夜里开始，她不知不觉地竟成为悲伤的化身。那份忧伤竟覆盖着日常生活的一切，甚至春草也枯萎了。这段戏生动地描绘了一个女子满怀悲伤之情茫然地四处漂泊的身影。

后面的故事就显得单调，语言也不明晰，“这样，在夕阳映照下”，两个女子站起身来，配角的僧人也站了起来，在这种宽松而有情调的动态下，仿佛给人造成一种不可思议的感觉，那就是刚才听说的那份悲伤感情，似乎在春天傍晚的野外扩散开了。

在后场出场的主角朝长唱道：

“朝日红颜伴知己，人生路上可自豪。”

接着拂着裙裤右摆，朝气勃勃地探取漆器炭笼，在这闪烁着自豪的一瞬间，又唱道：

“傍晚化作白骨堆，已经枯朽弃荒野。”

在冻僵的形象中所凝结之处，令人感到时间流逝瞬间之

迅速。

……每次观看能乐，对能乐那些显而易见的导演细节，深感佩服。当主角出场时，伴唱人低声反复唱着主角的“情况”，就像一种仪式，其实那是一种暗示性的、高效果的强调主题法。首先运用装饰性的语言，极其朦胧地、象征性地叙述了出来。于是，伴唱地谣的地灵与之呼应，乍看似华丽的语言，却低徊地透出灰暗而沉重的侧面，使主角的登场闪耀出两样色彩。

观看这出《朝长》之后，又去听在产经大厅举办的丸山明宏独唱会。能乐和丸山明宏之间，似乎是一种相当突飞猛进的调合，这也就是所谓年轻人所传承的传统，就是中世纪与现代的对比性的表现。我抵达会场时，第一部、第二部已经演唱完毕，我只听了第三部，以由八十人组成的交响乐队为背景，丸山身穿礼服出现在舞台上，演唱着第三部，他经过长期雌伏之后，这个只表演自作词自作曲的演唱会取得如此好成果，使我对他的天赋感到震惊。

实际上，我对他的歌声和舞台形象是由各种要素结合起来又分离，分离了又结合起来这点感到饶有兴味的。在那里，与其说具有法国风格，莫如说憧憬着法国式的东西的日本人的心情的某种柔弱性、传统的坚韧的颓废美、过分娇媚的少年般的稚幼、历经世道艰辛的成年人的呐喊、极其摩登的东西、极其日本式的东西、在细长的手指上表现出来的那种纤细的多少有点令人讨厌的技巧、带着土气的粗犷的歌声、遭受长崎原子弹

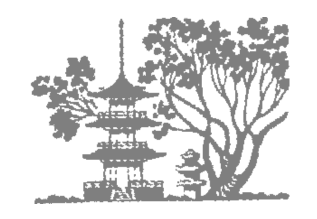
轰炸的少年的孤独，以及东京的浅薄的殖民地风俗……所有这一切东西浑然一体，充分地融入歌词里、曲子里、姿容里，从这大杂烩中来到东京的乡村少年纯朴的哀切的抒情，在没有伤害到嫩芽地成长起来。诚然，这是值得珍重的艺能。从这个意义上说，我也喜欢像《我与星期天》那样俏皮的哀愁，我觉得他的本领还是在于让人听到像是“兄弟”的巧妙的叙述，是外来的、多少带点土气的、朴素的抒情，它具有强大的生命力。

话题又回到瓦格纳上，尼采实际上很了解瓦格纳。这次我听了《特里斯丹》，想起的就是那段“尼采对瓦格纳”中的“我所佩服之处”，尼采列举了瓦格纳的长处。他说，瓦格纳实际上是“小人物中的巨匠”。瓦格纳并不希望那样，尼采开玩笑地说：“他的性格是爱好巨大的墙壁和大胆的壁画！”这且不说，下面这段，就是《特里斯丹》第三幕的间隔，动不动就支配着从我内心涌现出来的感情。

“隐蔽起来，连对自己也隐蔽起来，他描写了他本来的杰作。那都是极其短暂的，往往只有一个节拍的工夫……他只有在这种地方，才显得确实伟大而完美，恐怕也只有在这种地方……。瓦格纳是深受痛苦的过来人。……对多余的音乐家来说，这是他的优势。”（阿部六郎氏译）

但是，这种说法，并不只是针对瓦格纳，对其他“伟大的”作家和剧作家也可以如是说。真正伟大的一句，突然出现，我们还没来得及捕捉，它早就远走高飞了。然而，这短短的一句，由于是伟大的，它宛如在夜空中的闪电，是最有效果

的，它需要巨大的、黢黑的、陆续不断的背景。在这个背景之夜的构成法方面，瓦格纳的伶俐和娴熟，的确是空前绝后的。



不朽的演技

我在歌舞伎座观看了《先代萩》的长本大戏。

这个称为长本大戏，多像是歌舞伎的奇形怪状的嫁接工艺啊。关于这点，只需阅读节目单的说明就会明了，这里不另赘言。但是，将它作为一个整体来看，又会涌起另一种兴味。假设这是由一个作家撰写的作品，那就更会涌起兴味来。这是一种令人震惊的混合物，是一种可以尽情想像的奇拔的混淆，是一种肤浅与崇高的大杂烩。从哑剧式的花水桥，向纯歌舞伎结构的竹间①，进而从竹本剧② 的御殿，向歌舞伎武戏式的转移到舞台地板下层的武打，进而又发展到御家狂言的典型对决、厮杀，每一幕是一个变化的环节，也是情节模式的汇报表演。假定这样的戏剧是由一个作家突然写出来，那么这个作家如果不是个天才，恐怕也是个疯子吧。从御殿转移到地板下层这种出色的舞台转换早已有定评。观众连续看到从竹间发展到御殿

①竹间，日本宫城表御殿之一室，后毁于战火。

② 竹本剧，竹本净琉璃剧的简称。是竹本义大夫（1651～1714）始创的。

的故事情节，这时候所咀嚼的兴味，就不仅是眼前变化的有趣了。在一出阴谋剧中，从过分的女性世界，一直连续演到下一个场面的对决、厮杀这种男性的世界，这是非常漂亮的转换。担任这个重要角色的演员，是荒狮子男之助。充满女性的罪恶和悲叹的御殿的世界，连同乐曲伴奏一起，从可以上下移动的活门被推到舞台面上来，原先在舞台下值夜班的强壮无比的豪杰被推到舞台上的瞬间，简直会涌起一股不可言喻的快感。因为这瞬间会使人预感到迄今那美丽而又阴郁的厮杀，一转而发展成为粗犷而杀气腾腾的男性的罪恶的辽阔原野。

这次上演，我觉得格外饶有兴味的是竹间这场戏，尤其是其前半部分。受过分粉饰的礼法所支配的毒素，在只有女性的世界里就像看不见的涟漪似的逼近过来。在灿烂夺目的金隔扇的后面，华丽的长罩衫礼服的摩擦声中，悄悄地接近又退去，毒害氛围是紫黑色的。看上去是不祥之兆的名叫小槙的女子出场。那装模作样的诊脉情景，以及令人毛骨悚然的宣告说：“这是必死的脉搏”这个场面，使人感到它比《先代萩》的任何场面，都最能肆意地发挥罪恶的玄妙的力量。

从号称老鹰的嘉藤太出场起，故事的根底顷刻间变得肤浅，尽管如此，嘉藤太这个奇怪角色的任务，却是个男性受虐狂，他不断地受到妇女们的百般折磨，呈现出草双纸[①]式的跃动。总之，一切都是很奇怪的。再加上这个场面里，诸如八汐对早已商量好的嘉藤太（只是为了照顾到理解力差的观众），

①草双纸，日本江户时代的通俗小说。

用扇子隔着长罩衫比划着指向政冈的做派模式、闹别扭的八汐被召唤而回答“是”等地方，都留下了着实是小戏导演耍小聪明的痕迹。甚至连这样的大众文学式的感激性场面，例如说“干么客气。政冈，吃呀”，也是如此。

这种大众文学的技巧，在御殿里随处可见。诸如政冈悲叹“手中握着粮食千万石[1]，却把区区一个小饭团也看成是稀罕的美味品，他是个多么好心肠的人啊！”昔日的观众看到政冈悲叹的这个场面，不禁噙着眼泪，却又对拥有最高权力和财富的人家的孩子，处在比穷苦人还不自由的境遇，感到有一种强烈的复仇快感。也就是说，他们来看戏是同时接受着因袭的眼泪和革命性的快乐的吧。

有关御殿那华美的悲叹的高潮场面，无须听我说三道四，还是读读太宰施门氏关于《先代萩》的一篇精彩的文章可能更好吧。

尽管如此，观看御殿所感受到的，就是在竹本净琉璃剧里，要求演员要有世界无比的或异常的演技。我们姑且把它称为“不朽的演技”吧。试举一例，歌舞伎义太夫的台词念道：“政冈没有流过一滴泪，胜似男子，其忠义自先代传至后世，还有那面不相宜的烈女的镜子、她的芳名流传至今。”

演员卷着短剑带，徐徐跪坐下来并下定决心，根据净琉璃唱词要求现身的政冈就这样成为永恒不死的形象。如果是木偶净琉璃，通过充满气魄的静止，可能就这样成为偶像吧。也就

[1] 石，谷物、液体等的容积单位，一石等于十斗，约合一百八十公升。

是说，木偶只要还其木偶的本质就行。然而人，则必须同时把现今正在活动的人生最高的苦恼感情，以及成为后代崇高的纪念碑时的形象表演出来。这是多么不可能实现的要求啊！昔日的演员，把它演成“烈妇”的形象就算了事，但实际上，在这里，历史剧有公与私相克的问题，这是最极端的表现。也可以说，这是义理与人情的相克，这种相克不一定总是可以把它演成如此不朽的形象。

戏剧是跃动的表现，同时也是冻结的表现。是火焰的表现，同时也是冰冻的表现。要求演员把内心的火焰与外界的冰冻，内在的私与外在的公，凝固成一体化，表现出其不朽的演技来。这一瞬间，我们不能不想到木偶剧或假面剧（能乐）的优越性。

尽管如此，八汐不知什么时候，在“八汐的忠节”之后，竟不表演那长长的义太夫式的笑。其后八汐的退场为什么变得那样恬淡了呢？我最后一次看的这段戏，八汐这一角色是由先代友右卫门扮演的。

《京鹿子娘道成寺》是随心所欲地模仿能乐《道成寺》的滑稽作品，只有令紧张不安的、人头上扣着巨大的钟的情节，沿用了原曲。正因为有了这个场面，才使得平板罗列的舞蹈，令人难以忘怀，它总是同一种沉重而阴暗的主题连接在一起。这个伟大的发明，在世界舞台上也是无与类比的。那种沉甸甸地，甚至不相称地巨大，不断扣在头上，给人以一种压迫感，

而且总孕育着一种不动的动感，充满着一种任何瞬间都可能涌现的令人紧张的不安情绪。这种明若观火的、很有效果的主题提示，是台词之类所无法达到的。

我观看了民艺剧团上演的《夏日突然……》。

我觉得像这样的独幕剧，非常适合在晚九点以后在小剧场上演。

纽约首演时，我正好在当地，阅读了刊登在《纽约时报》上的阿特金松那篇极力称赞的评论文章，得到了这样的印象。后来看了以它为原作的笨拙的电影，这种印象就受到了严重的破坏。看了民艺剧团的这次的公演，那个印象多少获得了一些恢复。尽管如此，也很难说已经充分接受了下来。

这种小戏，在威廉斯的戏剧里纠缠着独特主题的混乱。因为没有出场的主人公塞巴斯蒂昂[①]的神、肉欲与神秘的结合的真实，究竟真的是在伪善的母亲维纳普鲁夫人方面，还是在勇敢的堂妹凯瑟琳方面，直到剧情发展到最后，依然是暧昧不清就终场了。这个问题，本来就不是像威廉斯的作品《热铁皮屋顶上的猫》那样，凭着虚伪与真实的对立就能处理好的问题，可是舞台上却犹如在维纳普鲁夫人的虚伪与凯瑟琳的真实的对立中展开故事情节那样，在展现着动态和紧张。

① 塞巴斯蒂昂，据传公元三世纪（约288年）生于法国高卢，任近卫队队长时，国王发现他信奉基督，处以极刑后，弃于荒野。他奇迹般地复活了，最后还是坚持其信仰而殉教。

作者在这部分戏的处理上，不能不令人感到实在不彻底。就是说，作者恰恰憎恨夫人的伪善，就像运用正义的手法将隐蔽的塞巴斯蒂昂的变态性欲逐步地揭露出来那样，一步步地将它揭露了出来，并且越来越对受害者凯瑟琳寄予深切的同情，但实际上，重要的是，作者并没有给凯瑟琳比叙述者更多的戏剧性。凯瑟琳与“令人害怕的真实”之间，就像《热铁皮屋顶上的猫》中的父亲与癌症之间没有切割不断的关联性一样。

毋宁说，这个“真实”与有血脉关联的，是维纳普鲁夫人，可是这位夫人却完全被描绘成一个伪善的、充满个人打算的坏角色。由于夫人采取一贯的态度，强令无罪的凯瑟琳作危险的手术，缘此凯瑟琳好容易才博得观众的同情，以及给观众提供了紧张不安的情节。但是，这种同情和紧张的不安情绪是低层次的，与这出戏的本质性主题没有关系。

这出戏的“真实”是什么呢？不言而喻，那就是塞巴斯蒂昂的神秘的死。而且这种死，正如上述，与凯瑟琳只有在目击者这点上有关系而已。毋宁说，从内在上看，只有与维纳普鲁夫人有关系。如果说，在这个母子的近亲相奸的感情里存在着一切问题的关键的话，那么最后的“可怕的死”的问题，应该通过维纳普鲁夫人来述说，然而，夫人不是目击者，这是多么悲哀啊！

如果可以说是失败，这就是这出戏失败的最大原因。另外，只是从目击者嘴里述说，那就丧失了好吃人肉的场面的魄力。由于这个仿佛无法相信的幻想式的杀人，同受虐狂者的妄想极其接近，作者说不定是为了保证其事实（不是真实性），

才让本来有正常感情的凯瑟琳亲口述说的吧。然而，作者正是在这里打错了算盘。像这样作为秘密愿望的成就而发生的异常事件，并在那里完成了神圣性与肉欲的完全一致，且是通过与牺牲者具有同样心性的人来述说，理应可以产生魄力和真实性。惟有维纳普鲁夫人拥有这种资格，凯瑟琳充当的是假的戏剧性的重要性，夫人才应该承担真正的戏剧性的重要性。然而，舞台上的处理却正相反，这样就给人留下混乱的印象。

结果，戏剧的兴趣与作者所期待相反。最后场面的异常故事，失去了真实性，反而没能使人感动。一开头夫人那长篇对话更加充满了真实感。

其实，我的感想是：只有那段长长的导入部分才是这出戏的优点之所在。在那里，夫人用花言巧语把儿子的形象乔装打扮了一番，盲目地企图美化自己的儿子，使他比他自己原来的形象更美，在母亲这种欲求里，有某种打动人心的东西。虽然后段凯瑟琳叙述有关儿子在“狩猎男”自己所演的任务问题上，夫人是无意识的。可我觉得夫人是知道这所有的一切的，并且是预计到所有的危险的。这种母亲的危险的诗的倾向，甚至可以看作是对儿子运用肉欲的形式来表现。于是，儿子的神圣性的希求，本来就是来自母亲，因此，听起来母亲的叙述，就像是她带着喜悦和自豪的心情，来谈论着儿子就这样进入了圣者的行列。

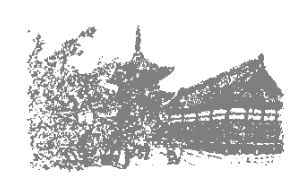
重要的鸟在说明神愤怒的脸色和龟蛋的小故事，与最后场面的事件是相照应的。不过，对日本人来说，被圣·塞巴斯蒂昂那执拗的形象所装点的这个故事，有的地方无论如何也不容

易弄明白，这是没有办法的事。相比之下，艾略特[①]的《鸡尾酒会》的殉教故事，让人更容易理解。但是，与接受圣体有关的基督教仪式，其面包与葡萄酒所意味的东西，隐约残留着嗜食人肉的影子，也许这就是理解这出戏的一把钥匙。本来威廉斯在他初期的短篇小说是这样写一个男人的故事的：这个男子是个“希望被人吃”的受虐狂者，他有一种执著，迷恋黑人按摩师，终于实现了愿望，被黑人搓揉推拿够了之后，让黑人把他吃掉，最后床上只剩下一堆白骨。

关于文学座的问题已经说完了，在这里还少许触及，大概是一种对读者的义务所使然吧。这次发生的问题，使我重新感到的，就是我发现文学座的人对反对日美安全保障条约的斗争以后的日本社会和思想的激烈变化，几乎没有察觉地生活着。在对《喜琴》的反应里，极易追随对旧型的进步知识分子的感受方法而动感情。近几年来，在外面的世界也不曾见过此类反应，因此我深感震惊。因为在把这出戏看作是危险的感觉里，正是反映出对现在的、真正危险的感觉迟钝。我认为为了维持演剧的统一效果，剧团的存在是相当必要的存在，但是这种容易停滞的、容易腐败的水槽也是罕见的。让集体生活在短暂期间里继续下去，难道竟会如此丧失对外界作动物性的敏捷反应吗？其原因之一，可能是与社会不同，他们没有一定的办公时

① 艾略特（1888～1965），英国诗人、剧作家、文学批评家和编辑。诺贝尔文学奖获得者。代表有：《四个四重奏》、《鸡尾酒会》等。

间，从排练场到舞台、到电视制片厅到电影摄影棚，这种车轱辘转的生活，使彼此的交流很有限，从而产生自家中毒的缘故吧。在这个时候，有人一遭到外面的一点风吹也会引起感冒，还有人只把某某委员会或某某协会的思想当作自己的思想。这样一来，就像昔日歌舞伎演员的世界，沉甸甸地落坐在因袭之上，把无知蒙昧当作拿手好戏，对外界的任何力量都颤颤巍巍的鞠躬施礼，而惟独对技艺则怎样也坚持己见，他们格外愿意看到那样的世界，这真是不可思议。



英雄的病理学

电影《阿拉伯的劳伦斯》，至今还在长期上映，那是一部简直没有女人味的古怪电影，却受到群众的欢迎，令人感到不可思议。格斗等演技和否定英雄的结合，在其他战争喜剧的影片中，并不是什么珍奇的体裁，不过像这部影片的这种结合，自始至终用非常认真的作法演到底，却是不多见的。在雄壮的场面的高潮中，像是给“雄壮”这种观念泼冷水似的描写是底流，不断妨碍观众的陶醉。那么其手法是不是现实主义呢？它不是闪烁着现实主义之上的冰冷的恶意。群众竟喜欢这种电影，又一次地使我感到不可思议。

最近我连续阅读了中野好夫的《阿拉伯的劳伦斯[①]》（岩波新书）及其翻译的罗伯特·佩因的《阿拉伯的劳伦斯》。译者在后记里叙述了自己希望读者能一并阅读这两本书。

一并阅读了这两本书后，我才明白电影《阿拉伯的劳伦

① 劳伦斯（1885～1930），二十世纪英国最独特和最有争议的作家之一。代表作有：《虹》、《查泰莱夫人的情人》等。

斯》是尽可能忠实于劳伦斯的传记和劳伦斯本人的自我分析，从选定演员到暗示的每个角落，都色彩浓重地反映着劳伦斯传的主题。因此在电影方面毕竟不可能表现的事件和心理，也毫不留情地被吸收进去，这就使得电影更加难以理解。

劳伦斯这个人物，说奇怪，的确是无比的奇怪。不过，作为英雄传的主人公来看，是奇怪的。作为一个人来看，说奇怪是不合适的，哪里都会存在这种程度的热情。尤其是出生于英国这样的保守社会里，这种奇怪的程度是不合适的。作为一个人来说，甚至可以说是健康的吧。

我们之所以神秘化地看待英雄乃至行动家，大概是因为他们大多缺乏自我意识，自我分析并不巧妙的缘故吧。劳伦斯的特长，就在于他同时拥有本来是处在敌对关系的自我意识与行动能力，但是同时拥有本身，正是可能成为人性丰富的实例，而不是什么耻辱。劳伦斯故意自我韬晦，特意将这个单纯的事例复杂化，试图同时也拥有缺乏自我意识的行动家的神秘性。因此问题就变得复杂了起来，但如果劳伦斯不拥有自我意识的话，这个自我神秘化就很自然，并且可能是当然会发生的吧。然而，只因为他拥有自我意识，这种自然的自我神秘化就格外地完全变成了不自然的、人工的东西。如果是那样的话，那么他决心不自我神秘化，似乎就好了。可是，正如所有的将军那样，非常喜欢让人家画自己的肖像画的劳伦斯，无法忍受别人的描绘画笔，为了硬要自己把画画好，就亲自拿起笔来描绘，这回自我意识便顽强地发挥阻碍的作用，于是，才画出那样奇怪的自画像来。

我对电影《阿拉伯的劳伦斯》根本的不满就在这里。就是说，这部电影的作者过分地信赖劳伦斯自身所画的劳伦斯，而懈怠于试图努力把被扭曲了的自传，拽回到本来的面目，结果就变成只顾一味将复杂而暧昧模糊的人物形象强加给观众。主要演员匹塔·奥托特尔是一位技巧娴熟的演员，但我几乎无法感受到始终一贯地吸引当地土著人的劳伦斯这个人物形象的魅力。当然，虽然它运用了从沙漠里把部下拯救出来等场面，试图通过这种行动说明问题，但是……

如果运用精神分析学方法的话，那么一般地说，劳伦斯无数的光荣行动，是通过性的变质及其社会的异化来表现的，这就可以说明了吧。但是，精神分析的缺点，同往常一样，与劳伦斯完全相同的性变者，为什么不会采取与劳伦斯同样的行动，为什么没有达到同样的光荣地步呢？这种有关意志的契机是无法回答的。电影《阿拉伯的劳伦斯》从一开头就周到地埋下了受虐狂的伏线，以探究加虐狂、受虐狂的性格的两面表现，这种方法在电影方面是新鲜的，可是在文学方面早已毫无新意了。

因此，有趣的是阿拉伯叛乱或以阿拉伯问题的战后处理为界，给劳伦斯以人生中一个巨大的转机事件（在电影里用极其难解的表现来描写），那是在特拉阿过一夜的体验。

这里借用中野好夫氏的一段记述：

> 这天，他只带着一个阿拉伯近卫兵，潜入了特拉阿近郊，可是近卫兵担心在街上会遇见熟人，他只好勉强只身

进入街衢。但此后不久，他被土耳其兵抓住，被拽到土耳其军政官纳希的跟前。

然后，纳希命令劳伦斯晚上陪他睡觉，如果不肯，将遭受严刑拷打至血肉模糊。当鞭子抽和脚踢越发厉害时，劳伦斯本人是这样记述的：

“我呆呆地只顾边笑，边望着他的脸。因为大概是性的东西吧，只觉全身涌起一股无法形容的甘美和温馨。”（《智慧之七柱》）

这是一段不能不引起传记作者注目的奇怪的记述。不过，我觉得在这种地方反而能够抚触到劳伦斯这个人物的某种“单纯性”。

上述的分析显示了劳伦斯显然是个通晓精神分析的人，弗洛伊德的《释梦》于1900年出台，而《智慧之七柱》则于1919年开始撰写。劳伦斯的自我意识，在这个犹太人的反合理主义学说中，发现了自我破坏的好借口，这种事不是不可能的。

正如劳伦斯在特拉阿的体验那样，在英国领地殖民地上并不稀奇。根据理查德·F·巴顿的《一千零一夜故事》的最后随笔，十九世纪初在孟买海军服务的白人海军士官候补生们，受到布希列的总督纳斯尔长老的宴请，喝得烂醉，最后“被玷污身子”是常有的事。

这里有英雄与痛苦的微妙的心理关系，十九世纪以前的英雄嘴上是不会说出这种事情来的，在书本上更不用说是不会写

出来的。拷问中潜藏着受苦的快乐，即使不是劳伦斯，恐怕也是万人共通的吧。不过，百分之九十九的英雄乃至行动家，嘴上是不会说这等事的，再说也没有表现的能力。纵令落到非要记述不可的地步，也不会像劳伦斯那样施以污秽的精神分析性的解释，因为他们还有精彩的自古以来的美名，他们顺从了这种美名。这就是所谓“忍苦”的英雄的语言。

我每读《叶隐》① 时，在那种乍看一派严峻的封建伦理的背后，经常可以发现妙不可言的甘美的官能性的东西。不过，《叶隐》的作者没有使用污秽的语言，一切都沿用自古以来既成的表现，因此更觉得美。劳伦斯则是一切都说过了头。如果说劳伦斯是着了魔，那么这个魔只不过是一个小怪物，即“好说话的恶魔罢了。如果除掉了劳伦斯这个恶魔，劳伦斯就可能是个十足的类型式的英雄。自古以来有许多英雄也都拥有与劳伦斯同样的精神结构，这种想法并不是要否定英雄。

话又说回来，电影《阿拉伯的劳伦斯》在错过了这种类型性的地方，存在着很大的缺陷。

我在产经大厅观看霍塞·利蒙歌舞团的演出。

一开头就演奏巴赫的《C 小调帕萨卡里亚② 舞曲及赋格曲》，这是非常精彩的小品，这个节目是由霍塞·利蒙之师多里

① 《叶隐》，全名《叶隐纪闻》，是十八世纪日本武士时代佐贺藩山本常朝撰著，全十一卷，是一部武士修养书，宣扬大义与殉死的封建伦理。

②帕萨卡里亚，一种宫廷舞蹈，音乐为四分之三拍子不断变奏的舞曲。

斯·翰富利担任艺术指导的。不过，在这个舞蹈的建筑性中，有某种刚健朴素的东西，拉丁式的优美而彻底的欠缺，反而使人感到高兴。在这里所看到的对称匀整的千变万化，这在日本人的艺术指导中是难得看到的。在日本人的固定观念中，左右对称被认为是缺乏某种流动性与变化的单纯东西。在这个小品里，人的肉体时时刻刻被描绘成哥特式的拱形，或文艺复兴式的向外突出的窗户等，在这些所有样式的对称美中，肉体这种素材，脱离个体而成为一种精神的要素。我们未曾见过日本舞蹈作为一种舞蹈来完成，大概也是由于我们固执于反对称美学的缘故吧。

霍塞·利蒙作为舞蹈家，他是一个拥有微妙的肉体性表现力的艺术家，不过看来他的艺术指导工作，还是不如他的师傅多里斯·翰富利。

在利蒙任艺术指导的《琼斯皇帝》、《合奏协奏曲 D 短调》、《弥撒·布雷贝斯》中，毫无疑问，《弥撒·布雷贝斯》是杰作。

《琼斯皇帝》中的霍塞·利蒙，虽然角色很合适，但是在表现野蛮的傲慢与不安的交织方面，显得稍微单调些，只有当不可思议的多手多足神出现，那种栩栩如生的动作，令人毛骨悚然的新鲜感，给人留下了深刻的印象。

《弥撒·布雷贝斯》是以成为废墟的大寺院作为背景，用风琴与合唱伴奏表演的，在这种舞蹈的能量里，清澄的东西是一贯的。试图通过这种纯肉体的感动，来表现宗教的希求，这种尝试显然是受到黑人艺术的影响。在那里，肉体的突然飞跃与

呼唤，是紧接在静静的悲叹之后，像被扯断的琴弦那样弹出了尖锐的肉感的音响。不过，合唱和风琴伴奏的精神性要素，突然这样纯粹地被肉体的要素所剥夺的瞬间，迸发出应该说是现代派舞蹈的精髓、舞蹈的感动。精神在肉体中找到其超越的契机，这大概就是现代派舞蹈的宗教性原理吧。突然飞跃的浅黑色的肉体，简直就像从水中突然蹦出来的马，抖落冰冷的理性的水滴。呻吟、叫唤和跳跃，在那里比合唱与风琴伴奏更接近神。可以说，在这个弥撒里，合唱与风琴伴奏是一种讽刺的使用方法。这个弥撒真正到达所祈祷的，只有净身了的肉体，祈祷本来是不需要语言和音乐的。

我在东横大厅观看猿之助表演的《第六段忠臣藏》。

不消说，第六幕是年轻演员的试金石。在这一幕里充满戏剧性技巧的，是悲剧性讽刺的模范式的东西。这一幕充分表现了第五代菊五郎的导演程式，略显其无与类比的细腻手法，正因为这样，这个节目仅有一点挫折，竟如此引人注目，这也是罕见的。

猿之助年轻，却能很好地表演出这个角色的衰弱面，对于看惯了老演员演的勘平的我们来说，使我们重新注意到歌舞伎在年龄方面的实际效果。在这出戏接近本来面目的部分，他没有受到世态剧的毒害，自然而然地表现出与年龄相应的纯真和粗心大意的性格，在这样一些段落里很容易把勘平演得流于轻浮、不成熟，可他却能表演得令人承认他的长处来。不过，似乎应该指出的是，走向着更的那段戏，似乎有点为程式而程

式，后段用激情的高声表现，显得有些造作，以及“只顾沉沦酒色”，将脸上带血手印的羽左卫门的戏剧更毫不羞怯地、堂堂正正地表演出来。

我在铁仙会观看观世静夫主演的《野宫》，多时没有看这种纯假发的古装戏了。

后出场的主角六条御息唱罢“但闻金琵琶一阵阵鸣声”，遂驻步低头望着地上，这姿态浓重地透出宫廷女性颓丧的风情。接着她又唱出“风吹茫茫野宫夜，通宵怀念情缠绵”，并用左袖掩脸，显出沮丧的表情。接着，开始短暂的“破”段表演舞蹈，这瞬间，能乐作为不可思议的乐剧，真是妙趣横生。

当然，在这里让主角跳“破”段的舞蹈，是一种古装戏的技术性要求，而不是严密的戏剧性要求。能乐这种舞蹈性要求和戏剧性要求，在矛盾对立的瞬间所产生的风情，是其他戏剧无法比拟的。

为什么戏剧至此段以前，就必须舞蹈呢？这是因为这些曲子是构成戏剧让人看到以舞蹈为中心的缘故，毋宁说，戏剧性要求是舞蹈情调的准备，是一种手段。的确如此，不过，乐剧不可思议的效果，是在这一瞬间突然显示出柔和的抵抗的形态来。

于是，六条御息所陷入深沉的悲哀之中。看似没有任何东西可以治愈这种悲哀。她仿佛把身子深深地沉入悲哀的水井底里。

而且这时，乐剧在冷酷地进行，节奏迅速的笛声吹响了，

伴奏的音响也加速了。御息所即使不愿意也得抬起头来，霍然跳起“破”段的舞蹈。在这里，由于乐剧的要求，戏剧产生了意想不到的效果。就是说，当我们看到她不是出自本意，而是受到舞蹈残酷的压制而起舞时，这个舞蹈已经不属于她，就像是从更高的地方或者从最深的地狱底层课与她的呵责。“不是自己的舞蹈”，这种不属于舞蹈者主体的舞蹈，难道不正是能乐的“舞蹈”的本质吗？



愤怒的诗心

斯坦里·克雷玛[1] 的《可笑、可笑、可笑的世界》，演了三个半小时却不令人生厌，它虽是彻底的胡乱扭打的喜剧的复活，但剧终却引起轰动，掀起了一阵爱好克雷玛的社会评论。剧中描写过去几十年是腐败政治权力的忠实走狗——警官（斯喷沙·特雷西饰）由于惟一一次叛逆，而被用绷带和夹板绑在十字架上。他吐出了一句悲伤的咒语：

“总有一天，世界会让我们从内心发出笑声来的！”

这个预言，在一秒钟后立即实现，玛卡斯夫人（艾塞尔·玛曼饰）扑通一声从床上摔了下来，引起一群哀伤的出场人物的阵阵爆笑，由于这忍俊不禁的爆笑，忘却了各自的绷带和石膏夹板捆绑的世界苦，纵令这是短暂的也罢，在这样的场面里，已精彩地图解了这部影片的制作意图。再没有什么比这更鲜明的主题提示了。可是，不见电影评论家言及这个场面。这是《斯巴达卡斯》的最后一个场面，它是模仿的滑稽作品。

① 斯坦里·克雷玛，美国电影制片人、导演。

我在日生剧场观赏武生智氏的歌舞伎。

《劝进帐》是一部有争议的作品，团十郎几乎提出摘掉歌舞伎十八个保留节目的招牌。即使从中可以看到相当多的回到运用能乐的导演手法，可是连本家的能乐都有种种特别演出，宗家只保守一个种类的定本导演，这是很肤浅的。看来，这出《劝进帐》的特异的导演，并没有超越特别演出的范围。

首先是富樫的出场，他站在舞台左侧的自报姓名的地方，却不报姓名，而走到舞台正面才自报姓名，这种做法以前就有。辨庆出场，在花道上跪坐了片刻，这种做法，除了为照顾先代幸四郎老迈之身曾在此处跪坐过之外，还不曾见过。不过，这大概是依据能乐而来的吧。辨庆一走上正舞台，谣曲伴唱者就道白：“诚然，出色的东西无论放在哪里也引人注目”。这也是一种类型。

朗读《劝进帐》、问答以及其他表演都没有什么特别的。从终场跳能乐式的延年舞，到恢复跳瀑布流动式似的舞蹈，都可以看到截然不同的特色，还有辨庆和哨兵的衣裳没有固定的样式等，大概这些会招致团十郎的愤怒吧。但是，在现代来说，鹤之助扮演的辨庆，惟有身材稍差，可在口齿伶俐、表演浑然自如以及其力度感方面，都是无与类比的，在相当长的瀑布流动式的舞蹈方面也出色地一直跳到底，更加提高了独幕剧的终场效果。

在《劝进帐》方面，茂山七五三、千之丞的导演，虽然没有什么太大的效果，不过，恢复南北节目的《双面道成寺》

中，只有两个旧型和尚的角色道白“听见了吗”，那台词，那做派，还有那不倒翁的板条运用之正确、洒脱，赢得了整个独幕剧的成功。然而，对这样的古典喜剧的保持者，却称他们是什么“女性化的男性”。说这种庸俗的俏皮话，是一种低级的趣味。

按照原典成套演出近松的《情死天网岛》，除了大阪式的低级趣味的照明之外，作为武智氏的工作，可以说名垂昭和戏剧史。据此看来，即使以纸治内来说，阿灿的悲伤也胜于“竹丛里夫妇的两岔竹”的终场，这是显而易见的。下卷的“令人留恋的走尽了的桥”，难得一首名曲，却由于没有想办法以至艺术指导过多而令人感到失望。不过，最后一幕奇特的情死场面，“短暂痛苦的葫芦”，表演细腻，使人看到了体现近松的情死节目的精神。最后部分，让“朝出的渔夫”说出“哟！死了。相逢吧，相逢吧！”这也是正确的。但是，后来又让孙右卫门出场，那是画蛇添足了。将《劝进帐》、《情死天网岛》这两出戏同《双面道成寺》、《一谷故事》这两出戏相对比，就可以清楚地看到武智氏作为学究式的导演家的才能究竟在哪里。他不是应该从事新作和复原戏剧史上几近失传的古典剧目的人。如果说，他的本领在于针对既成的权威作无情的批评，以及在全本戏剧的抑扬的导演上运用古典主义手法，那么就像《劝进帐》、《情死天网岛》、《熊谷阵物》和《合邦》那样，具有永恒的戏剧史的意义，他就应该针对那么多演员随意扭曲的戏剧，而专心致志地作批判式的导演吧。他这个以正式的节目为对象，对它燃起同仇敌忾心的烈火时才朝气蓬勃。

如果新年不观看《翁》一剧，就酿造不出真正的新年气氛来。因此，我观看了铁仙会的《翁》和《石桥》这两出戏。

《翁》剧的出场人物和伴奏演员，以正面舞台口为先头，静静地出现在后台通往舞台的桥台上，就在这几分钟的时间里，仿佛听见了新年到来的脚步声，这是一段非常清冷的时间。再没有什么比此时更觉得狭窄的能乐舞台拥有这么丰富的内涵世界，能乐演员仿佛代表着人类了。只有在这种状况下，戏剧的真正咒术才能成立。

戏剧包含着世界与人类这样的形象，是克洛岱尔[①]理想的境界。所有近代剧都缺乏这种境界，而《翁》剧则精彩地存在着这样的境界。如果说，戏剧是一门综合性艺术，那么所谓真正的综合性戏剧，就只能以这样单纯的形式来完成。这种反论，恐怕涉及到戏剧的本质问题。“翁”彬彬有礼地施礼，落落大方地面向观众陈述祝寿词。随后三番叟[②]跑出场，把大地踩实……比起这种雄伟的创造来，英雄的悲剧显得多么渺小啊！对立的性格显得多少狭窄啊！语言和逻辑显得多么无力啊！

作为拥有这种戏剧的日本人来说，我们在撰写近代剧的时候，恐怕还是不要写过大的理想为宜吧。还是早点知道语言所

① 克洛岱尔（1868～1955），法国诗人、剧作家、散文家。代表作有：《五大颂歌》、《缎子写》等。

② 三番叟，“能乐”祝福舞中在“千岁”、 翁”之后出台的带黑色假面的老人。

描写的人类与世界的界限问题为好吧。我认为在日本的近代剧作家中，真正懂得这种界限并在写作的作家，似乎惟有久保田万太郎氏一人。

近来最使我深受感动的书，应该举出的就是浅野晃氏的诗集《寒色》。应该说，这是由现代日本人撰写的《离骚》式的诗集。

据该书的后记说，这是浅野氏于停战后流浪在北海道勇拂的旷野时所作的诗集，这里面的诗达到日本人的民族悲歌的一个高峰，从战败的历史角度来说，我觉得这一本薄薄的诗集，比任何详细的战史都更充满了这种情调。

《海神》中有“到了明天，你又将看到一望无际的湛蓝”一句，表现了人对自然的无尽怨恨，隐藏着这样的一种原委，即这种怨恨终于不断地融入大自然的不变中。

在《湛蓝的自然》中有一句：

拯救我们的色彩，
这种色彩一定是湛蓝的吧。

这一句就成了这个诗集的主导主题。

这里绵密地叙述了旷野的治愈力，这种治愈力终于造就了《煤》、《砍柴时》和《岩石与海浪》，这三篇装饰了卷头，意味深长。诗人在这里已经能够讴歌出：

悲哀的时刻迟迟离去，

美好的时辰却未到来。（《砍柴时》）

然而，这诗集之美在于愤怒。诗中既有潜在的愤怒奔流，也有治愈的深远引导。尽管如此，根本性的诗心在于愤怒。它虽然是基于昔日东方公家性质的诗的构思，但是在近代性抒情侵蚀一切之后，竟能产生这样罕见的诗，这是饶有兴味的。而且，在这里，所有愤怒的政治性的东西都被净化了，只能看见“火焰色彩的斑斓的无言”。

我认为有好几件像典范的舞台美的东西，永远留在我记忆里。

其中之一就是在法国国家剧场公演、由雷蒙·鲁洛导演的《吕伊·布拉斯》[①]。我也曾看过别的导演用同样的脚本导演这出戏。法国有人劝阻我说：傻瓜才去看雨果的戏。我没有抱着太大的期望就去看了，刚启幕时，不禁大吃一惊。

这出戏完整地再现了西班牙宫廷那阴郁的色彩和东方式的奢侈豪华，乃至侏儒的角色，也仿佛是原封不动地让贝拉斯克斯[②]的画在舞台上活动似的。这种舞台装置和导演的流丽手法，诸如同一个导演者那种不过是空虚的嗜好的《卡门》等

① 《吕伊·布拉斯》雨果所著诗剧。该剧描写一位诗人赢得西班牙皇后的爱情的浪漫故事。

② 贝拉斯克斯（1599～1660）西班牙画家。

戏，与它是无以伦比的。

于是，我作了种种思考，日本的舞台装置，就以上演翻译剧的情况来说，我总觉得舞台缺乏立体感、高度和深度，总把它归咎于日本的舞台没有深度，以及其高度太矮的缘故。我现在怀疑仅仅是这些原因吗？人们到处都可以看见意大利的宫殿，根据透视图法的原理运用虚画的技法、在暗门上画的大理石、无论怎么看都会认为是真的支撑着天花板的雕像画，还有首先是天花板画的传统、对远近法的缜密的研究……这一切手法大大地加强了外国的舞台装置的立体感。我觉得日本的舞台设计家实在有必要到外国去精心地学习人家老工匠的技艺。

关于日本的戏剧制作问题，每当我听说什么脚本赶不上开幕式等糊涂话时，我不由地想起当年这样的情景：那个制作人终于在开幕前垮台了，可是，我的戏剧在纽约小剧场公演时，却很卖座。

通过代理商签定合同之前，作者与制作人首先面谈。这个制作人一般会在与剧坛有缘分的餐馆请你吃一顿午饭。如果作者赞同他的制作意图，作者就要表示给他上演权的意思，签订合同并拿到一笔预付金。制作人为了召集天使般的人（出资者，但对有关上演事宜没有任何发言权），会举办一次鸡尾酒会，散发脚本。另一方面，选择导演，并同导演、作者三人在协议的基础上，考虑角色阵容，便进入个别交涉。在这期间，几乎每天晚上都就脚本问题进行讨论，就每一句台词交换意见。对主角以外的角色作声色检查，在商业演出报上刊登广

告，同应征者面谈，倾听简短的朗读。到处寻找和预定适当的剧场，尽快签定合同……上述这一切事情都是制作人的工作。

这种做法的途径有长处，也有短处。不过，简直把戏剧像垒筑小屋砖墙那样，精心地构筑，一直到进行彩排方止。这种做法，在日本，除了吉田史子女士及其他两三人之外，几乎没有人尝试过。一般日本人觉得这是一种太特别的做法，所以产生了种种障碍。

在像日本这样的大商业演出资本瓜分着市场的国度里，这套制作体系是否可行，不能一概而论。从一切都完成了的资本开始，事物就是从那里逐渐展开，并渐渐地兴旺起来的。毫无疑问，这种戏剧的基本发展规律，任何国家都希望如此。

可是，在日本要这样做是困难的，这可能是与国民性有关吧。文坛并不流行一气呵成的小说也是同样的原因，每月到极限的截稿时间才交稿的杂志小说，依然占据着首位。大道具，无论多么勉强也要赶在开幕式前完成，这是作为工匠的自豪维持下来的。戏剧也是首先确定开幕式时间，一切都按这个最后的期限来运作，不这样做仿佛就不能解决问题似的。

制作一出戏，首先也要决定一个最后完成的期限，好歹也要赶上这个限期，这是至高无上的命令。这种习惯是来自日本人普遍的工作方法，它不是一朝一夕所能改革得了的。奥林匹克运动会等，似乎是最能煽起日本人的热情的。在四年前早就决定了限定的时间，到了半年前，只要形成半狂乱状态，就一定是能够赶上期限的。

在某种情况下，对目标的献身精神确实是空虚的。的确，

某剧场某月某日必须举办开幕式这种事，不是涉及国家大事的问题。既然如此，大可无视这种事，只要不提出不合时宜的脚本，似乎就可以了。可是，日本人总是要提出来的。在快到期限之前，“开幕式”这种观念，甚至像是世界末日即将到来似的观念，在各人的头脑里膨胀。于是，不是自然地到达，而是勉强地到达。而且那种悲壮感，使所有在剧场从事工作的人，都完全变成了满怀受虐狂的热情的人了。

启幕后，所有的人都认为如果不提出这种开幕式的期限就好了，可是此时已经来不及了。在制作的过程中，为什么我们喜欢进入最后冲刺决胜负的兴奋状态，而不是喜欢舒畅愉快地进行呢？为什么我们只把某个乏味的人所决定的姿意的时点，当作我们真正的热情的原因呢？对工作来说，时点为什么显得那样重要呢？明治维新以来，我们一直是这样走过来的，它没有停留在唱独角戏的世界里。

剧场里的 自然”

虽然不是现在才开始读斯坦尼斯拉夫斯基的学说，不过，偶尔重新阅读他的《演员修养》，觉得他写了现代日本剧坛上不爱听的种种事情。

> 大多数剧场里，演员和导演不断地运用极其寡廉鲜耻的做法来冒渎自然。但是，如果你确实是个真正以艺术为界限，和按照自然的有机法则行事的话，那你就不会迷路，你就会理解过失，同时能够纠正它吧。

这个“自然”的概念是很精彩的，斯坦尼斯拉夫斯基并不把“自然”仅仅限定在陈旧的现实主义的概念上，这一点，他在别的地方恰恰写了如下数行文字，读起来就像是他预想着能乐《隅田川》的主角——母亲绝望的演技，并且以它为样板似的，其意就一目了然。

> 眼睛蓦地飞出恐怖的神色，悲剧式地紧锁眉头，一只

手的五指插入头发里，另一只手捂着胸口，不论哪一个动作，都经历了三百年的历史。要完全铲除掉这种粗制滥造，统统消灭这种运用额头、胸膛、头发的戏剧。哪怕一丁点也罢，让人看到充满信赖的行动吧。

却说，我在这里想说的，不是演员的事。

当演员冒渎自然（自己的肉体、个性、艺术风格以及其他一切）时，被分配到所扮演的角色的情况，作为角色分配不当而受到同情，而自己选择角色的情况，傲慢和无知只会招致人家的嗤笑。总之，这是肉眼立即就能看见的。他自身的“自然”同戏剧本身的“自然”相龃龉。由于这种龃龉，结果他就冒渎“自然”，这是一目了然的。

但是，导演的情况就不同（这里也可以包括指挥的情况）。

导演的工作不是谁的眼睛都能马上看得见的。因为这种工作要运用透明的力量，支配样式与内容，在无意识中诱导顺从的观众，要让他们看见仿佛呈现在眼前的东西那样，要格外精心拂拭掉观众怀疑是不是看见了另一种东西的疑问，这是导演的任务。然而，这种顺从的观众也会拥有“总觉得有点奇怪”的直感。因为这时候的观众直感到“自然”被冒渎了。

这是从哪里怎样发生的呢？当然，有时候导演也可能会错误地解释戏剧，会蔑视戏剧自身的“自然的有机法则”。然而，导演真正危险的陷阱并不在那里。导演和指挥者的这种职业，与演员或作家不同，他们平素不习惯于敏锐地感受到自身肉体的个性的限制，他们在不知不觉中存在着一种倾向，那就是认

为自己是一种自由自在的、知性的抽象存在。

可以说，导演的这种脱离肉体的弊病，以及另一种完全相反方向的弊病，在今日的舞台上比比皆是。所谓完全相反方向的弊病，就是相反的、无自躬反省地只顾沉溺在自己的肉体的个性和个人的怀乡病中。蔑视戏剧的“自然”这种情况，也是导演“冒渎自然”的一例。不过，不管怎么说，导演必须不断地在体内感受到确实很容易脱离斯坦尼斯拉夫斯基所说的“真正的艺术的界限”这种危险。这就是说，演员以及艺术家通过内心的不断斗争，也就是说，通过把应有的我、理想中的我，同实际存在的我不断相克的痛苦，当作导演自身的痛苦、导演自身的斗争，以获得拯救。但是，可悲啊！许多导演（也包括电影导演）在同世俗、资本家及其他诸多方面的斗争中，弄得筋疲力尽，结果在这种斗争中感到英雄的东西之余，终于容易忘却自己的本质的斗争。那就是“同自己的斗争”。

且说福田恒存氏导演的《理查德三世》，可以作为没有冒犯上述的“冒渎自然”的舞台作品来加以推荐。我在日生剧场观看了第二天演出的这出戏，从中可以看到福田氏的导演是在努力把他的自我意识问题，正确地反映到理查德三世的性格上。不管怎么说，它比《奥塞罗》那种沉闷而寂寞的英雄主义，更能看到导演试图圆滑地运用进行的破灭的恶的增殖作用，显示出导演的扎实手法，特别是后半部真是妙趣横生。

不用说，在莎士比亚的戏剧里，台词就是一切，所谓不会念台词的莎士比亚戏剧的演员，其本身就是语言的矛盾，这次

公演使我感到饶有兴味的，是有这样一个相反的问题：如果那样，是不是只要将台词念得明晰而朗朗上口就可以上演莎士比亚的戏剧了呢？从这个意义上说，最正相反的，是中村勘三郎和毛利菊枝，勘三郎所演的理查德三世，从最重要的收场独白起，就语无伦次，首先不能认为他对莎士比亚的“恶”的观念终究理解了，本来在他所演的“恶”里，甚至令人感到彻底地缺乏观念性的地方格外爽快。但是，他终于没有触犯“冒渎自然”。

他在舞台上的表演动作，诸如那沉重的眼帘露着寂寞的眼神，一些关键的地方巧妙地运用了跛腿的做法，各场退场的瞬间让观众看到的眼神和体态的做派，就王位之后那种任性的威风，同敌手刀刃相碰的格斗，然后立即表演武打动作，并转移到让观众感到是在“步步逼近敌人”的模式化的跛腿的夸张动作……有些话剧演员同样出现在舞台上，但他们与这些表演是难以比拟的。后半场随着事件加快速度，故事情节迅速展开，念作台词的缺点也被掩盖。总之，观后给观众心灵上留下了舞台上一个人物性格的印象。与此相反，毛利菊枝所扮演的玛格利特，尽管所念台词之明晰，音乐之清朗，莎士比亚的戏剧通过这个人物想说出的一切东西，都被理解了，但是那种陈旧的单调的演技，在她出场的一个个场面里，令人感到有一种异样的、难以忍受的东西。

莎士比亚的戏剧包含着各种的戏剧性的要求，像这样的，虽说不能算是万全其美，但出乎意外地引出了另一种要素（大概会招徕学者、批评家们的颦蹙吧），这令人感到有一种魄力，

也可以说是一种成功。此外，夏川 静江、加藤治子、井关一的演技，也给人留下了印象。

母宁说，我去歌舞伎座（二月）观看《辨天小僧》的全套戏，不是去看演员，而是去看大道具。神舆岳住所的变化，没有想像那么大的气魄，结果，终场时伸到舞台前的双重舞台上主角演员的亮相之精彩，真是令人瞠目而视。序幕是“ 新薄雪 ”的清水的模仿滑稽作品，本来“ 新薄雪 ”里充满了卑猥的台词，和过于浓艳的低级情趣，而模仿滑稽作品却是如此淡泊而高品位，这样处理好吗？梅幸扮演的辨天，老一套的滨松屋，还说得过去，在神舆岳取名辨天的那段戏，演得简直乏味，实在令人震惊。

我在日生剧场观赏了由松浦竹夫氏导演的兴德米特[①] 的歌剧《漫长的圣诞晚餐》。

将歌剧只当作戏剧来看，恐怕不能说是正当的看法吧。不过，《漫长的圣诞晚餐》得到松浦氏的感受性丰富的导演的恩惠，演技虽说不上是精彩的歌手们，总算把这歌剧演得确实像日本式的，在人们眼前展开了诸行无常的世相，飘荡着难以名状的哀惋氛围。盼望已久的婴儿，躺在婴儿车里，从生之门出现，马上又向死之门走去，目送着婴儿车走过去的家人的哀伤，穿着军服的青年立即豁达地向死之门走去，老人们仿佛不

① 兴德米特（ 1895～1963），德国作曲家。

为人们所知地轮到自己的时刻，便悄悄地向死亡之门走去的悲伤……在这个永恒的交替时刻里，奏出乏味的非情绪性的音乐，这是非常合适的，还酿造出恐怕连原作者也意想不到的佛教的情趣来。不知为什么，在这种近代式的歌剧中，让人感到舞台上的仪式性的东西，比上演壮观的瓦格纳的戏剧有着更值得满意的成果，难道不是吗？

……这样，既不是观众又不是批评家的我，每月都踏足各家剧场，尽管如此，也观看不到全部剧场上演节目总数的十分之一。不过，这样倒是可以视察到持续一生不断看戏的《纽约时报》著名评论家阿特金松氏陷入了什么样的虚无主义。日本剧评家们即使还没有达到阿特金松氏那种地步，体内所积储的毒素也非同小可吧。因为就连我这个本来只想观看自己想看的戏的人，都成了这副模样，更何况他们呢。

虽然戏剧评论家本来可能就是因为喜欢戏剧，才开始从事这行事业的吧。不过，我们从感觉上笼统地对“戏剧”持有的爱好，很快就会褪色，而完全坠入无兴趣之中。最幸福的，是演员，在形成剧坛的各种要素中，大概再没有比演员更能代表“幸福”的人了吧。

所谓戏剧，就是一种展出表演，是供人参观的东西，是陈列物。是一切都面向观众席，不断汇总的作业。尽管如此，从舞台上看属于对岸的人们，总是比观众幸福，这是为什么呢？因为坐在观众席的我们，只需要在昏暗中靠在安乐椅子上，什么也不做就可以。尽管在享受着最高的待遇，可为什么竟觉得

这么疲劳，觉得有几分不幸呢？

虽然这是一种奇怪的理论，可我却思考着这个问题。也就是说，在人生的道路上，在剧场里，坐在观众席上的人们的现状，总觉得有点被动，有点不自然。在观看被展示的东西、供人参观的东西的状况下，仿佛有某种令人讨厌的东西。也许我们的眼睛、我们的耳朵，是为了防卫和发现自己而生的，似乎本来就不是为了看或听早已准备好了的东西才生长的。

站在所谓艺术享受者的立场上，仿佛有某种永恒的屈辱感。在一切艺术里，都潜藏着晴朗的恶意、充满幸福感的恶意，它乐于以喜欢屈辱的享受者作为对象。可以说，最极端的表现，就是剧场艺术。当然，任何人有那么一点体味屈辱也不是坏事。不过，如果经常尝受屈辱，那就受不了。它反正会伤害及某个肉体的，但总比不上香烟之害。

我觉得比起“让人看”、“向人展示”的喜悦来，悄悄看的快乐就算不了什么，莫非这是由于我本来就是个异常性欲型的人的缘故？所谓剧场，不论哪种形式，都是“存在”的假设。在剧情进行中，演员代表存在，观众仿佛处在放弃存在的状态（不论多么巧妙地设立假设观众“参加”舞台演出也罢），从那种状态中好像泛起某种有关人类幸福的空虚理论。更严密地说，正是因为演员放弃他本身的存在，而把一切都奉献给为了证明并不是他自己的、另一个人格的“角色”的存在，他才感到幸福。另一方面，正是由于观众逐渐暧昧而被动地保持观众自身的存在，由演员来剥夺成为观众以外的人的所有可能性，所以观众才感到不幸的吧。只要不走进剧场的黑暗环境，我们

每个人都在各自的社会完成各自固有的任务，最终决不会落得个分文不值的、不体面的“观众”之类的称呼。

（1963 年 8 月—1964 年 5 月）



眼　睛

——艺术断想后记

如果我是个只有眼睛的人，那么我即使死了也讨厌它。因为我觉得它是个妖精。尽管如此，我不得不自我承认，我生来就是个视觉型的人。我是个连音乐也不会听，而只会看的人。

我的特征就是慢慢看。我有个朋友，是个吃饭嚼百遍的男人，非常令人着急，我无法同他共桌吃饭，而我的眼睛的作用同他一样，有些地方就像反刍动物。

有人感觉比视觉先行，一条件反射就能立即行动。这就是搞体育运动的人。搞体育运动，等看见的时候就已经晚了。

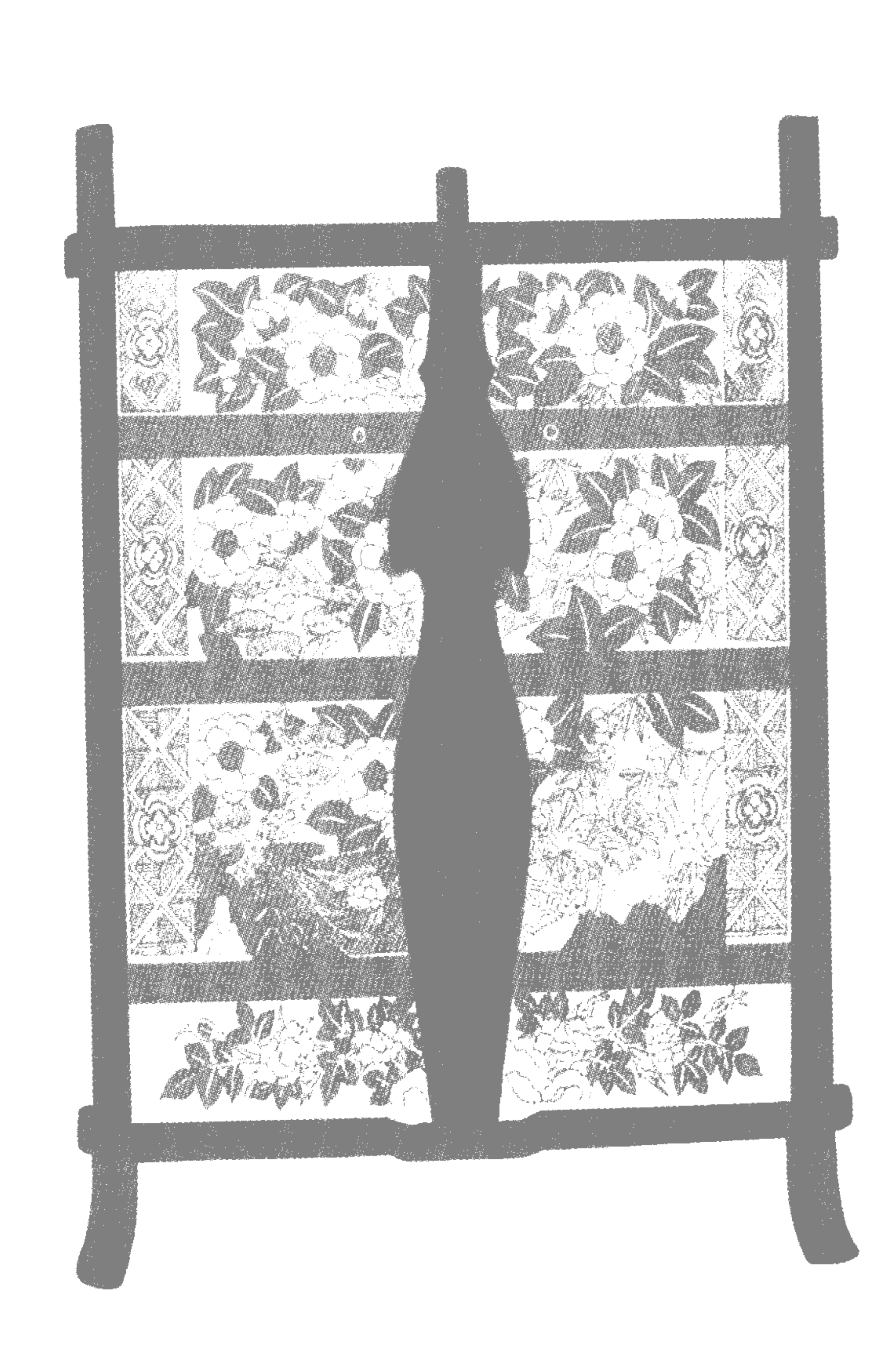
但是，风景、美术、戏剧这样一些东西是可以慢慢地看的。如果可能的话，我真希望能够一边做笔记，一边执著地细细咀嚼。这样做罢一看，好歹是我的眼睛的产物完成了。因此我的《艺术断想》大多倾向于能乐和其他舞台艺术，较少倾向于拳击比赛等，这也是不得已的事。我认为优秀的拳击比赛，是十分值得称为艺术的。

回想起来，我在剧坛上也是个相当有工作经验的人。值此

编纂第二部杂文集目录之际，自己作如是想：如果说第一部分自己是个“观察者”，那么第二部分自己多少也算是个“行动者”了吧。在那里，自然而然地既含有姿态，也包含着夸张，包含着非真实的谦逊。我认为能把这些成分解读出来并觉得有趣的读者，同时也是喜剧方面的最好的观众。

这样，这本书，第一部分集中于“观察”，第二部分掺杂着“行动”。这本书的彼方，有作为一味“被观察”的存在的演员们在闪光。再怎么拙劣的演员，也有通过“被观察”而闪光的瞬间。使它闪光辉煌的，决不只是光量巨大的照明器材。使他们灿烂辉煌的，正是我们的“眼睛”。

1965年7月





古今的季节

每次翻阅《古今集》，强烈地感受到古今歌人[①]那种面对季节的姿态。后来产生俳谐，开始设置季题的作法。这时候，人们不觉间轻视和歌的季节了。今天作为俳句规则所称的季题，不是为增强俳句特有的季节感而非有不可的，而是有点接近于为规定而规定的趋向。何况古今各时代，也恐怕很少会有人无所事事地凝望着季节的变迁的吧。因此，对于我们来说，要探索相隔几百年的古今歌人的季节感，也许是不可能的吧……

尽管如此，我们又都是在颠沛间也忘不了风流感怀的人们的子孙。不远的上一个时代的人们，在战场上、在生死界还怀念着风流。这些人的心愿，虽然可以用诸如姿态或自我满足之类的词加以归纳，但是，处在今天这般辉煌时代的我们，恐怕

① 《古今集》，即《古今和歌集》，是日本最早的一部敕撰和歌集，由贯纪之等人于905年编撰，收入一千一百首和歌。古今歌人，即《古今和歌集》时代或古今时代的歌人。

需要重新思考和不断订正这种浮躁的批评吧。再说，正因为在这样的时代里，我们不是才有可能探索到在那风流感怀里有一股清冽的细流吗？我们之所以试图抚触湮没在书堆里的古代歌人们的心灵，正是从这种心态出发的。

人们阅读王朝年代流行的日记类书籍时，总是产生这样一种倾向：想在那个时代的所谓社交界里，寻觅到像路易王朝或维多利亚王朝那样的辉煌。当然，习惯用今天异邦文物的眼光去阅读这些作品的时候，从时间上说，路易王朝那绚丽的辉煌，也令人感到映衬着酷似平安朝的社交界。然而，经过平心静气地几度重读这些日记或故事之后，肯定会察觉到他们迄今陷入了不可思议的错觉中。极言之，这是人们迄今所能到达的最空寂的世界。凡人可能会沉醉在路易王朝也比不上的荣华里，也可能会整个陶醉在平庸的恍惚之中。然而，比较优秀的人们——连出现在法兰西王朝时代的歌颂无常的《墓地夫人》的作者，也高度地意识到——在完全空寂的地方孤寂地醒悟过来。更何况日记、故事类的作者，十之八九都有过这样的心境。即使这样说，也不至于错误吧。试举一例来说，“好色者”这个词所显示的深刻意味，是建立在号称“好色者”的人们的形象上，他们才是最鲜明地熟识这种世态的风潮，是他们通过故事来向我们叙述的。就算《更级日记》等不是出现在社交中心的人物的记录，而不加问津，然而今天仍然被讴歌的奔放辉煌的《和泉式部日记》中所反映的日常状况，与我们虚无缥缈的空想全然相反，甚至是可怕的冷冰冰的寂寞。正是在那样的文化、那样的文明大放异彩的时代里，才是抚触可能抚触的人

的姿态。就是在甚少叙景的缕缕不绝的心理历程里，也强烈地渗透出季节的色调。行文的字里行间，蓬勃的无数歌中，也飘溢出季节的芳香，有时候会从对季节的震撼中浮现出来。此类的事，虽然可以用诸如只是日本文学的特质，进而是日本人的国民性这样抽象的语言来说明，但是，从古今时代起就持续不断地对季节的感怀，令人觉得似乎有一种非同寻常的东西。陈述了冗长的开场白之后，让我们走近古今歌人们的季节的心灵吧……

古今和歌集开篇就以季节分类，这种编纂法的确只有这个时代才可能产生，将一卷卷的古今和歌、无数的季节歌相互对照来看，大体上也能感受到不寻常的东西。古今歌人们等待季节的姿态，绝不是简单的“待春之心”，而是甚至可以看到的如饥似渴的心情。刚看到一丁点季节的苗头时，他们就迫不及待地向它呼唤。而今天，我们焦急地等待下一个季节的心情，多半是由于开始对现在的季节感到厌倦，即将来临的纵令是苛酷的季节也罢，一半是出于寻求变化的浮躁心情，这与一心一意地探索不同，古今歌人从花初绽开时，就饶有兴味地不断憧憬着万物繁荣的季节。是春季，就一个劲地等待着春天，并竭尽全力地去歌颂它，又尽情地哀惜它。之后，马上又将视线转移到夏季之美上，这种情景不免使人感到似乎稍逊风趣。但是，在这种稍逊风趣里，我们仿佛会看到他们那种容忍着某种无边无际的东西的真实姿态。与其说是等待，莫如说是祈盼更好些，在他们的忍容里，行将来临的日子，是否就没有虚度年

华，今天就全身心地讴歌至高无上呢。这颗等待着明天的心，毋宁说就横在眼前的彼方，难道不是吗？缘此，这种歌的构思，从表面上看，似乎是把至高无上的意义放在正在等待季节的目标上，其实，把正在等待的姿态本身作最高的讴歌，这里就有无上的不寻常，不是吗？这样地思考，他们忍耐宽恕的东西，似乎是那样的圆满齐全。想着下一步飞翔，仰望着那无垠的高度，当场采取极力容忍的姿态，如果与这种姿态相比拟，无疑更容易……这样一来，他们那像是期盼圆满的“容忍”，如果真是容忍圆满本身的话，那么只顾等待季节的推移的心灵活动，就可能会被人怀疑它只不过是机械般的挪动罢了。但是，这机械是不可侵犯的高贵领域。他们尝试着要圆满齐全地在忍耐着漫长的艰苦道路上，在过于光彩夺目以至只得成为盲人的道路上，高举一把火炬。

“不下力气就震撼天地，让肉眼看不见的鬼神出现”这种歌的意志，是通过这把火炬形象化地呈现的。虽然众多的万叶歌人① 早就掌握了赋予朴素和奔放以“生命”的方法，但是，要给推脱不开的完备的形式注入“生命”的方法，古今的歌人却才刚刚开始掌握并去完成。他们沿袭古代的风习，努力避免人为的造作。等待着“神灵”照射进来的光辉。惟有季节才是这“生命”的源泉，他们只顾祈盼着观赏季节的推移、繁荣、开花的姿影。由于没有夹杂着人为的气息，季节的推移总是难

①万叶歌人，即《万叶集》时代的歌人。《万叶集》，于 764～769 年编撰，收入四千四百九十六首和歌。

以流动，总是作为神圣不可侵犯的东西被勾勒了出来。因此，焦虑又带着完备的辉煌和生命的娇嫩，升华为歌。古今的歌人们就是在这样的神圣雅趣的盛情中凝视着季节的。古今的歌以及后来的日记类的歌，都是王朝时代开始诞生，并同季节的感怀联系在一起的……

提起古今的季节，首先一定会列举出月雪花，这是常规的作法。不过，在讴歌这些自然景象的作品中，自古以来脍炙人口的名歌非常多，我觉得要在这篇小论文里一一论述是力不从心的。因此，今天只就近来描写初夏时节的东西来谈谈。5月这个词，与其说带有某种日本味，不如说带有时髦性。一提起5月，眼前仿佛立即会浮现出北欧乔木林那一派悠悠绿韵。不过，这权当别论，对我来说，5月这个季节，不论从情绪上或从身体上说，都觉得是特别好的季节。幼年时代，摆设着武士偶人的桌面都铺上紫色的桌布，至今依然记忆犹新，当我凝视着那边缘上闪烁着神话般的云霞形状时，一种幻觉向我袭将过来，我仿佛看到晴朗的5月苍穹，张开一面灿烂的紫色帷幔。5月里虽然没有节日，但是，在朝廷那古色古香的礼堂里，每当举行仪式的时候，拉起的紫色帷幕，那印染着洁白菊花家徽的帷幕，说不定什么时候就会飘逸出尚武的节日的爽朗气氛来……

《古今集》第三卷夏歌里，一开头就刊载了如下一首歌：

我家池畔藤花开
不觉杜鹃鸣啭来

上句里有“匀称”的流动。不断地酿造出清澈大河流动般的一种匀称的氛围。这种“匀称”是一种已准备好行将被打破的匀称。这是宛如花炮球放出许多火花尚未被粉碎之前，咕嘟咕嘟烧开般的匀称。这种匀称用一个“开”字断句，静悄悄地只留下一丁点空间可以窥见彼方。这片空间也许可以说是洋溢着幽雅的“等待的感怀”心绪吧。于是“杜鹃”的鸣啭便嘹亮地响开了。这卷《古今集》的夏歌就是这样展开的……卷头写的一句已经被看作是夏季的景物，惜春的感怀便可窥见。第二首的“哀怜”之歌，卷头没有写，一旦讴歌了夏季一派辉煌之后，就让人看到回顾风雅的姿影……乍看这种排列像是矛盾，其实是《古今集》编撰者的一种非同凡响的用心，这种本事不能不令人赞叹。如果说允许用音乐的眼光来看一部歌集编纂的话，那么把这两首歌并排起来看，无疑会令人想起那舞乐①的典雅旋律，或与它有血缘关系的能乐那容易踌躇的月亮般的行踪。“哀怜心绪添几许／春后迟迟独自开”这首吟咏不合季节的花之后，并排了三首充满等待杜鹃的感怀之歌。这种等待的感怀，飘溢着回想和憧憬的微明的芬芳，宛如沉淀在布满水草翠绿的池子里。憧憬和追忆萦回在等待的姿态中。这种姿态可

①舞乐，伴舞古乐的总称。是日本奈良时代（710～784）开始流行的古典音乐舞蹈，受唐乐、高丽乐的影响。

以比喻为犹如一株倚水的含苞待放的莲花蓓蕾……

夏季到来仿佛使人愕然惊醒。运用未来式讴歌的夏季，不采用进行式而突然改为过去式。

五月不觉忽来临
杜鹃鸣啭声声亲

……换句话说，由此直至末尾倒数第五首都是夏歌，随时都可以听到杜鹃的啁啾鸣啭。起初杜鹃是在橘花盛开的、遍地深绿的夏季山上，愉快明朗地鸣啭。在啁啾声中，多少还伴随着些许悲愁的情调。但是，不知什么时候，人的这种凝视，终于升华到无名惆怅的抒情意境里。

山上杜鹃声声啼
嗟叹世间人沮丧

在盛夏里，开始泛起厌离的心绪。每天的“忧虑”，很快又反映到杜鹃身上。

夏夜仰卧听杜鹃
啼鸣一声呼天明

夏日山中思恋人
高亢悲鸣杜鹃情

山上盼人杜鹃啼
声声切切增恋意

……这里所吟咏的种种恋情，并不是什么失恋，而是充满着一种无名的哀情吧。“高亢悲鸣”或“声声切切”这种升华的情调，恍如云烟袅袅升腾，溶入了苍穹……

歌颂杜鹃之后，在吟咏“晓月云间何处隐”的句子里，类似彷徨的心绪也有升华。仿佛带着夏季到来时那种明朗的情绪远去。

夏去秋来行空路
凉风习习一旁拂

《古今集》的歌人们也许一边惊讶于凉风吹拂着他们的衣领边，一边凝望着浮云的去来吧。他们望着季节与季节悠然自得地在交替，犹如观望上下往来大放光彩的浮云。浮云各奔东西之后，苍穹宛如清扫过似的呈现一派虚空。面对带着从深处发光的、忧愁的蔚蓝而往还的浮云，人们无疑会感到自己在关键时刻潜藏的绝望的无常。于是，被秋风吹醒了的人们，又将视线投向下一个季节，并且开始采取果敢而又无尚高贵的“等待姿态”。

1942 年 5 月 11 日

违背美的东西

这次旅行，我对“美”不再期待什么。旅行者对于被解释的诸多的美、风景、美术馆、建筑、名山、大川、有名的湖泊、剧场、诱惑眼睛的瞬间的美，是很容易感到腻烦的。出发前，我有个梦想，是一种不逞的梦想，但愿我能够遭遇到这样一种东西，设法邂逅世上最丑陋的东西，不具备任何“丑陋的美”而一味要反拨美的感觉那样的东西。

然而，再没有比人简单地说什么美意识、什么美的感觉这类东西更难以规定的东西了。美的尺度标准，并不是到处都有的。既然没有绝对的美，无疑也就没有绝对的丑。这是尽人皆知的事。

我们的美意识受到历史和各种体系的维护，变成相当精妙的东西，这是确实的。在这个基础上再装进新的知识，使它丰富、增多、扩大，因此在一个人的审美判断能力中，从根深蒂固的肉欲到肤浅的新知识的广大领域，都得以扩展。期待着为新的美感到震惊的，当然是这种鱼龙混杂似的美意识的卫生学，是自己革新的要求。但是，新的领土很快就会被吞并。令

人不快的龃龉感立即就会被完全忘却，这又会成为一种清澄的美。它不久又会被人所腻烦。这是一种颇似性爱的规律，大概是我们感到自己所拥有的美意识像一种机械装置的缘故吧。这种机械装置精妙地在运转着，恰似脑髓组织能够磨练到可以随机应变，可以适应对象作出一切反应。尽管如此，我们还嫌不足。于是，不得不对美意识的机械装置设定另一种运转完全相反的精妙的机械装置。这是什么东西呢？这种东西拥有的尺度，是永远不符合我们所提出的几千个尺度标准的，永远背离我们的美的观点，任何细节都能巧妙地避开美，永远保持着新鲜的丑这样的存在物……如果说有这种东西的话，那么它究竟是什么东西呢？

这种无意味的思绪，久久地折磨着我闲散的头脑。如果想在这里创造出这种东西的话，那么脑子里无疑是会浮现出其示意图来的。它是历史上所有模式的堕落形态的混合物，甚至是令人不快的现实。应该说，是彻底缺乏独创性的东西。成型了的这种东西无论如何也容易变成模仿的作品。不管你愿不愿意，当美要创造出与其相反的东西时，无论如何也容易以批评为契机，批评就势必产生出另外一种美来。这样，我们就必须提高警惕去排除上述的批评，那种完全相反的机械装置不可避免地会产生新的生产性。而且，如果美抛弃了批评，就会非常寂寞，不过这又是一种化作“老一套的美”。

由于这个缘故，可以说世界旅行是一种美的泛滥，就像打赤脚在美的泥泞中行走一样，完全被埋没在美中，直到失败。因为在这个世界里，无一不是美的东西。某些见地，乃至偏见

制造了美。这种美产生许多眷属，形成类缘关系。而且，怎样才能不掉进美的陷阱里呢？对于许多艺术家来说，这个课题是相当容易理解的。他们认为只顾往前就行，并且终于一个不留地都掉进了陷阱里。美，就像鳄鱼那样张大着嘴，等待着下一个饵食掉下来。然后，人们又以教养体验的名义，慢慢地咀嚼它的残渣。

在某些国家、某些地方，从历史的深渊中浮现出阴暗的丑陋的脸，这张脸嘲笑所有的美，难道永远就不会有精妙地违背美的机械装置吗？我悄悄地期待着这种事态的发生，便作了先前的那次旅行，我看到墨西哥的玛雅文化的金字塔时，看到海地的伏都教时，都觉得我所看到的东西就只存在美。

北美合众国一切都很美。我佩服的是，到处都受极度的商业主义的支配，却没有卖笑的美。比起它来，意大利的威尼斯则有掉了牙的衰老不堪的娼妇，身着花边破烂不堪的衣裳，被潮湿的毒气所浸泡的景象。最好的例子是加利福尼亚州的迪斯尼乐园。这里的色彩、意匠，没有一点招徕观光客的包装，而是充满高尚趣味的均衡的商业美术气派，它对任何感受性都能够坦率地包容。美国的商业美术，对超现实主义和抽象主义包裹着口感多么美好的糖衣啊！在大杂志的广告栏上能够大量地看到这种好例子。这样，令人感到现代美的普遍样式，是活在整个社会生活里的。在全世界也许只有美国拥有足以称得上是活生生的模式，只有美国拥有商业美术。邮购是对模式的普及与传播的贡献，不管人们把不把它叫做划一主义，但它在美国

庞大的中产阶级里是行得通的。那种柔和的、舒适的、冷得适度的色彩和意匠的美模式，甚至在家具和厨房设计上扩展开来。而只有有钱阶级才能够用显得脏兮兮的怪诞的古董来装饰室内。从喷气机到电冰箱的机能主义的设计，能够令人感到其模式真正适得其所的，恐怕也只有美国吧。在巴黎，那些仿造巴洛克建筑物的昏暗厨房，摆放着一个洁白的电冰箱，其陈设恰似日本旧式的厨房。

在美国，实际上不存在违背美的东西。这是美国的特色，不论走到哪儿，都能适度地唤起我们的感觉，适度地让我们睡眠。打开旅馆的窗扉，在映入眼帘的东西里，没有一件东西是令旅客感到不快和丑恶而颤抖的。也可以说，纽约街道的噪音多少有点像喧闹的八音盒。在美国，连可怕的“庸俗恶劣劲儿”也已经没有了。

摩天楼很美，早已是我们祖父辈传承下来的感觉。可是，现在新建筑层出不穷，更加机能性的现代摩天楼（比如西格拉姆大厦），其高度近似旧摩天楼，显出它精彩地覆盖了与之相距不远的旧摩天楼的样式差。在这里的样式差不是个问题，从下往上看，人的视野有一种威压感，在给人一种简直酷似的“压倒性”美感方面是很成功的。巨大这玩艺儿，总是超越样式的。只要到罗马去，就可以很清楚地看到这种古代的例证。然而，巨大的容积那种单纯的几何学的形态，在我们心中已经唤醒不了任何样式感，它只能成为在那里存在着的招引人的建造物，这就是开罗的金字塔。其实，我觉得开罗的金字塔，本来是具有最顽固地违背美的性质的，但作为观光客的风物诗的

美意识，毋庸置疑地，把它完全化为“美”。这是多亏了它四周的沙漠、骆驼和椰林的恩惠……如果它位于纽约第五号街的正中，它就可能会拥有这样力量：它会变成距美多么遥远的东西，威胁着周围的纽约之美，使它们变得苍白，使它们战栗，使它们自惭形秽！

在美的领域里，已经不存在“使资产阶级感到震惊”的东西。超现实主义成为古老的神话，抽象主义完全成为当然的样式。不久，抽象主义也可能变成像歌特式在中世纪所意味的东西一样，仅此而已。即使在模特儿身上涂抹颜料然后在画布上滚转，也很可悲啊！结果是当然的，美被预定在画布上。我们已经不能像威廉·布莱克[①] 所描绘的物质主义的代表者《建造金字塔的人》的肖像画那样丑陋，连骨髓都冒犯美。因为我们生活在没有拒绝、憎恶和斗争的美好的“民主主义的时代”。而且承蒙近代教养主义的恩惠，使得我们对历史上的任何珍奇的美的样式，都能够以宽容的态度去接触。

香港—— 其实，我此刻就在异样的、令人战栗的城市的正中，不过，我觉得这里仿佛是我长期以来到处寻找，终于好不容易才邂逅似的。

迄今我未曾见过这样的东西。勉强搜寻记忆，幼年时代见过的招魂社那表演节目的广告画，也许能够牵强地同它匹敌吧。那色彩丰富的丑陋，恐怕是难以用语言表达出来的，它的

① 威廉·布莱克（1757～1827），英国诗人、水彩画家、版画家。主要作品有：《天真之歌》、《天堂与地狱的婚姻》等。

名字叫做虎牌万金油花园。

虎牌万金油是止咳的感冒药的名字，是胡文虎先生所创制的。胡先生取了自己的名字做招牌，靠这种药他赚得百万财富，他投下十亿元私财，建立了这个庭园。他又是有名的博爱主义慈善家，除了以巨额捐款扶助生活无着者的社会事业之外，还特意开放这个庭园，让大众免费入园愉悦，同时根据庭园的装饰物，处处垂训，劝善惩恶。该庭园兴建于 1935 年。

虎标名牌万金油
居家旅行好良药
救急扶危功效好
宏大风行全世界

这是虎牌万金油的广告， 下面 用英文写着：“ 世界上哪里还能看到超过香港虎牌万金油花园所展现的东方美的典型风景呢 ?”

这是花园的广告。至少这个花园是在追求美，这是一目了然的。

在这里，我发现即使动机并不是那么单纯，但是意图和方法论却十分酷似中国版的埃利森·波的《阿伦海姆的地产》的主人公。埃利森说：

“ 我在前面已叙述过，你可能早已明白我的想法，我反对使乡村的自然回归原样。因为原来的自然美，毕竟比不上经过新加工的美。”

他又说：

“我虽然渴望平稳，但我不希望孤独的忧郁……因此在距繁华的都市不太远的地方，或者在都市的近效实行我的计划，这是最合适的吧。”

他还说了一句尤其重要的话：

“从一贯的角度看来，最忌讳的是广阔的庄严，就是在宽广当中，远景也是最坏的。这是同隐遁的感情不相容的东西。从山顶上眺望四方，我们不能不感到仿佛来到了广阔的世界。心病患者害怕远景犹如害怕病疫。”

虎牌万金油花园屹立在香港岛中央的山崖的斜坡上。这个占地面积达三万二千三百七十六平方米，净是钢筋水泥和石头的庭园，它的结构造成不断地挡住远眺的视界，几乎与远景无缘。这样，我首先必须给读者介绍这座奇怪的庭园。这座着实奇怪且丑恶，像吸鸦片者的梦一般的怪诞的庭园，虽然有建造成同埃利森一样美的意图，但却是巧妙地背叛了美，达到了无以复加的地步。

门口，是一座又矮又宽的白色楼门，门柱子涂朱红色，敞开两扇银色的门扉。两头水泥造的白象奉侍左右，此外虽然没有一一预告是水泥造的，但是，园内的所有奇工都是水泥造的，而且在其上面涂上了彩色。门匾额上写着“虎豹别墅”的楼门屋顶铺着绿瓦，绿瓦上有对相互吼叫的虎豹。门楼的二楼上，立着一尊洁白得令人毛骨悚然的裸身坐佛，面朝里首，到处都重复着令人毛骨悚然的肉感性。

从那里再爬上漫长的斜坡，便看见左边的游人不能进入的

三层建筑宅邸的庭院，白象蹲坐着的阳台上，立着一对水泥造的警官，手里托着上了刺刀的步枪。青铜制的鹿在戏耍，庭院里的灌木修整成偶人形状，上面挂着陶制老翁的头像。在几何学式的构图的小路上，排列着一盆盆白菊花，一直引向土陶器的小亭。

爬到斜坡的尽头，正面是极彩色的悬崖，水泥造的南画式的凹凸造型，有龙、凤凰、狮子、仙鹤，浪尖的岩石上有装腔作势的鹫等，神态像是在熙攘着什么。悬崖的中段设置了好几个小亭，悬崖的下段有许多不规则的岩石架子，这些架子上摆放着世上珍奇的、枝桠弯曲的盆景。右边建有缺乏诗意的车库，内里停泊着五六辆车，走廊上镶着带有竹子、松树、鹦鹉等图案的烧色玻璃，走廊一直延伸到水位低的池子的方向。

从坐落在刚才爬上来的漫长斜坡右边的这个池子处，游人再登上台阶，来到了人们所喜爱的虎牌万金油花园的奇景处。

这里类似洁白钟乳洞的奇异的悬崖，内部有复杂的迷宫般的路，看到工匠们在油漆快剥落的地方，涂上了白油漆，整个花园色彩鲜艳，宛如昨日刚建成似的。那悬崖上有三座形状各异的佛堂，一座佛堂里立着三尊背靠背的佛像，嘴唇和指甲是鲜红色的，衣裳的皱襞涂着金黄色。绕着迷宫般的路走下去，途中的洞穴里盘踞着黄龙、河马、犀牛等仿造品，它们张开着鲜红的口。人们上上下下，似无止境，最终到达了顶端。这里耸立着成为庭园中心的虎塔。

虎塔是一座一百六十五英尺高的六层楼，这是一座花了六千三百万元建造的铺着白色大理石的塔。除了星期日和节假日

以外，内部的台阶是禁止攀登的。

虎塔后面的悬崖上，建有钢筋水泥造的动物园，园内有斑马、袋鼠、鸳鸯、白鹤、山羊、非洲产大猩猩等，在这些动物彼此撕斗之间，一条可怕的恐龙突然抬起头来。还可以看到以《黑白争巢战》为题的黑鼠和白鼠群撕斗的场面。白鼠司令官高举带有“令”字的红旗，戴着绿色的头盔，还有提着红十字包的老鼠群，用担架运送着伤员。在那旁边另有一群意思不明的猪，做成偶人的模样。小猪被按在切肉墩子上被宰割四肢，在流淌着逼真的血。挂着漂亮围裙的身穿白衣的巨大母猪，正在美味可口似地啃着那小猪腿。

虎牌万金油花园的客人，一边在弯弯曲曲的路上行走，一边寻思着下一个会是什么样的风景展现在自己的眼前。这是绝对预想不到的。

下一个是只身穿一件黄衣的六祖像，传说他忍受了二十四年的绝食。我们可以看到这位古代佛僧的黄色胸膛上，凸现出所有的青筋来。其次是地狱极乐图，诚然是怪诞的极致。图中有群神捧着神桃，有骑着龙马的神将，还有仙女等的足下，隔着彩云，展现出一幅地狱光景，有火筒狱、石压狱、刀树狱、剜目狱、污血池、铜碓狱等不吉利的囚犯的形象，大量使用鲜血色的油漆，用阴惨的现实主义手法描绘出来。另一方面，这个庭园也没有忘却童话式的趣旨，阴府的刑车和大书特书的近代式汽车满载着囚犯驶过来。

庭园的特色之一，就是它不同于任何其他游园，一切都是静止的。胡文虎先生似乎不喜欢电动。胡先生的庭园，一切都

是永恒不朽的。它用钢筋水泥固化起来，所有激动的瞬间都是在死一般的不动之中，沐浴着尘埃，老虎永远在吼叫，囚犯永远在呻吟，在这种不可思议的不朽的死的动静里，似乎存在着胡先生的美学与经济学的结合。

在透过松林缝隙洒落的夕阳余晖的照耀下，这座高高地耸立在山顶上的红彤彤的宝塔闪闪发光。这里有不知厌烦的战斗的偶人，有清帝出巡的行列的偶人，他们所奔赴的地方，竟奇妙地形成阴翳，有寂寞的华清池，在龙盘的圆柱后面有绿色仙女图的浮雕屏风，在屏风后面有双手擎举着粉红色布面的侍女，她们团团围住容貌有点痴呆的杨贵妃，她百无聊赖地在沐浴着。

杨贵妃、马戏团的妇女们、西洋式摔交的妇女们……虎牌万金油花园中的裸体妇女们，的确很醒目。这是涂上胡粉白色颜料制作的洁白水泥的裸体。嘴唇呈鲜艳的红色，只想执拗地表现肉体的存在。人们也许不会想像到有如此程度的猥亵的裸体吧。为什么呢？因为这种制造法，让我们情不自禁地带着不安的心情，去观望那些隐藏在令人讨厌的胡粉白色颜料后面的水泥——曲线的体形、隆起的乳房和娇柔的腹部、不断维持着的肉感性。这种心情几乎类似奸尸的心情，蒙在裸像身上各个角落的尘埃，恰似它肉体的影子，与其说它不时掉落，不如说像是污秽肉体崩溃的预兆，为了悖逆这种冷冰冰的感觉，人们即使不情愿，也不能不唤起肉欲。也许可以说，这就是制造者的意图。这是同任何哲学、诗歌、精神都无缘的裸体，只能在邪恶的情欲中抚慰它。我怀疑，基本上是个慈善家的胡文虎先生，是否在这一个一个的裸像里嵌入了活着的女人呢。

马戏团的偶人们像打靶场的偶人那样，排成三层。男子系着红围巾穿着黄短裤，双手交抱，胸前佩带着蔷薇花绸，头上顶着仿仙鹤造型的东西，手戴粉红色手套的女子坐在交抱着的双手上。女子身穿桃红色紧身衣，还缠着一串串葡萄，头戴插着羽毛的帽子，用指尖支撑着倒立在弯腰的男子的背上。在第二层上，许多裸女在跳舞，不过她们的脸都是蜥蜴、狼、兔和鸟。背着龟甲壳的女子，同有蜥蜴尾巴的男子在跳舞。最上面的一层，是以各自所好的姿态而坐的各国的全裸女子。舞台的左边，司仪站在鸱枭、猴子、兔子、猪、山羊等组成的乐队的前面，手拿扩音器在装腔作势。

女的西洋式摔交。这些撕斗着的裸体女偶人始终张着红色的大嘴。她们戴着鲜艳的乳罩，有蓝、桃红和黄色的……

巨大的黄色布袋佛始终保持着妖艳的哄笑姿态，还有那碧蓝的背景。形成船形的亭子下方，巨浪拍击着一大片悬崖，六十只土黄色的海驴群，有的在戏耍，有的在捕鱼。在七彩的玉带桥下，有露出脊背的大鳄鱼、大螃蟹、在河面的莲花叶上睡觉的白兔、大龟、大蛇……

虎牌万金油花园充满了这样一派奇异的光景，我们还没有把它全部看完。

这个庭园里，虽然有些东西催人作呕，不过，来访的游客谁都会发现这主要是依靠奇妙的孩子般的幻想和残酷的现实性相结合的结果吧。中国向来的色彩感觉着实是活脱脱而健康的，丝毫没有衰弱的成分，据我所看到的都是原色在争艳斗

丽。如此露骨地夸张的色彩和形态的庸俗性，正是实业家生活愉悦的极致的表现。胡先生一方面装得奔放不羁，一方面也成就了这个国家向来的坏趣味之集大成。

中国人长期以来世俗的空想，与世间的实用精神相结合，如此大胆地实现了在所谓美之上溅上泥巴似的庭园，这是人们所想像不到的大事。到处都是水泥的仿造物品，甚至连细微的部分都精妙地违背美。幻想被带上了朴素的现实性的枷锁，随心所欲地任意妄为，就会产生如此与美背道而驰的东西，这是个很好的例子。

为什么正在跳舞的裸妇的头就必须是蜥蜴呢？这种因果巧妙的构思，并不是空想的游戏。到处都可以看到对美的精妙的恶意在起作用。这座庭园中最童话式的部分，也是由于这种恶意弄得乌黑而污秽。而且，它不是一个抽象的世界，它的那种怪诞绝不升华成抽象，不合理的人类存在，绝不可能到达理性澄明的境界。绝不可能超越现实，野兽的咆哮，人类的呻吟，猥亵的裸体，都固定在水泥的形态里，让身体舒适地潜藏在现实中。而且，在这里没有可怕的混沌的胜利。因此可以说，混沌的美被有意识地避开了。人们遍历了从一个片断到另一个片断，从一种卑俗到另一种卑俗，终于没有遇上任何的统一，也没有遇到任何的混沌。它们任凭历史和传说去摘取各自的形象。不过，在这里丝毫也感受不到历史的影子，只有新的油漆在闪闪发光。于是，人们在这梦魔般的现实里，甚至没有遇见过一个称得上是人脸的人。

1961 年 4 月

文学上的硬派

——日本文学的男性原理

现今已经变成死语的语言里，还有“硬派”、“软派”这种对称的词组。昔日，同样是不良的少年中，属于硬派这号的，既拥有大义名分，还有本事。硬派政治蔑视软派，而软派则是追求异性专家。在文学里也有称为“软文学”的小说，这是撰写软派的不良少年的习惯。这种流派为数过多的结果，到了最近，开始出现“恢复硬派文学”的呼声，这也是不无道理的。

眼下，我之所以道出这件事，是同代表老一代日本人的尾崎士郎氏之死，另一方面林房雄氏开始执笔写《大东亚战争肯定论》之类的事有关系。我并无意急于给这两人的文学规定为硬派文学，不过，他们却给了我考察有关硬派的契机。

在规定硬派文学的概念之前，毋宁说需要重新考虑过去众所周知的风俗“硬派”这种人的心理状态，考虑他们对文学的适用范围。也许这多少带点开玩笑的成分，不过，我认为这是有实效的做法。

所谓硬派究竟是什么呢？

首先，它是藏青地碎白花纹的纺织品、是高齿木屐、是青春、是暴力、是单纯朴素、是反社会、是小集团的等级制度、是民族主义。

再说，在那里感情上的东西代替了恋爱，可以认为政治是代表。在东方式的政治概念里，作为男性的理想以及男性的人际关系的样板，有政治，联系着这种理想和人际关系的纽带是情绪主义。所谓侠客成为男子汉，指的就是他亲身体现了侠客感情上的政治概念。归根结蒂，这种情况与恋爱的不同，就在于它与恋爱的罗曼蒂克的个性主张不同，政治的情绪是要让自己顺从既成的理想型的带有感情的行动，因此硬派只要不错误地陷入软派性的堕落，就绝不会吃自我崩溃的苦头。

其次，硬派夸张了男性的表象，不过这种男性原理的中心，是情绪和力量组成的政治，理论的知性的政治概念，可以说是作为无性的东西，而异性爱的情念是作为女性的东西而受到排斥的。

再次，辩护主动自暴自弃的力量，是在保守主义和民族的基础上进行的。它意识到把正义当作发现盲目的力量，因此硬派对有关自己的行动，没有罪恶意识。而且，硬派偶尔同政治上的进步主义相结合时，甚至呈现出日本独特的奇观。不过，其基本情感是同一类型的。

……

我极粗略地列举了上述的一些特色，如果尝试着将这些要素向文学方面类推，就会呈现出一种意想不到的展望。

过去硬派所持的那种政治概念也潜藏在无产阶级文学里，

它排斥理论的知性的东西，又是私小说的基础。经过砚友社[1]，又经过自然主义，决定我们的近代小说为数众多的“软派的东西”，使我们今天熟练到几乎要呕吐的程度。但却几乎没有发现近代文学史上忽隐忽现的“硬派的东西”的潮流。毋宁说，在这点上，尾崎氏和林氏作为近代日本人，是罕见的有目的意识的作家。

以政治代替恋爱，并让它代表文学的情绪性的东西，这种做法在某些战后文学的作家中，比如堀田善卫等的表现是很明显的，他如果是更硬派，抛弃知性的理论的修饰的话，那么他可能会产生纯度更高的文学吧。太宰治氏把硬派的情绪误用为软派的，结果吃到了自我崩溃的苦头。

实际上，在现代文学里，这样的例子是不胜枚举的。田中英光氏在辩护主动自暴自弃的力量方面，没能借助于民族的基础。石原慎太郎氏把自信的男性原理，误用到性爱的领域中就丧失了一贯性。阿部知二氏死抱住理论的知性的概念，在文学上就丧失了性……从如上所述诸多的“硬派的东西”的误用之失败（其最大的悲剧是横光利一氏）看来，谷崎润一郎氏、川端康成氏这二位软派大家获得赫赫的成功，不禁让人感到仿佛现在才发觉日本文学传统中的女性式的优雅。

但是，有趣的是，硬派和软派有一个共同点，那就是日本人对理论的知性的东西始终不渝的不信之念。乍看志贺直哉氏

①砚友社，以尾崎红叶、山田美妙为代表的拟古典派的文学团体，建立于1885年。它追求纯客观的暴露、生活享乐的情趣和纯技巧性。

的文学之所以像是硬派的（其实再没有比他的文学距离硬派更遥远的了），乃是由于这种外来的反理智主义的彻底性的缘故。

为了打破现代文学陷入僵硬的局面，我认为有必要履行一种手续，那就是反省和发掘自己体内的硬派的因素。但是硬派是硬派（至少在一部作品里），必须始终一贯。再没有比脱离硬派的一种要素的误用，尤其是那种无意识的误用更危险的了。在上述诸例中，这已是洞若观火了吧。

1964 年 5 月



室町[1]的美学

——金阁寺

我撰写《金阁寺》时，曾去京都进行采访，遭到金阁寺的拒绝面谈和采访，只好停留在观察情景上。但承蒙妙心寺——妙心寺与金阁寺虽然同样是临济宗，但却是异派——的盛情厚意，我得以在灵云院泊了一宿，了解僧侣的生活。

在那里，我有生以来头一回亲自目睹禅寺的生活。不过，我着手撰写小说《金阁寺》，不是由于我研究了禅宗而对这个题材产生兴趣，而是由于对这个题材及其人物心理抱有兴趣，才不得不研究其背景的禅宗。其实，也谈不上研究，只是肤浅的采访罢了。

但是，每当想起灵云院的热情款待，真是不胜感谢之致。至今依然难以忘怀的，是用松木烧的米饭，那米饭的芬芳美味，是我有生以来未曾吃过的。

至于坐禅，由于腿痛，我敬而远之。我只请他们让我观察

①室町，指日本室町时代（1336～1573），即足利氏掌握政权的时代。

年轻僧侣的一般生活，发现在这些僧侣中，有相当多上了年纪的，结婚生活破灭而得了神经官能症的患者，到这里来见习一个月后，就能心情为之一变。京都人把禅寺当作精神卫生上的疗养所，让我感到高兴。

也可能有这种胆大包天的人，只凭歇一宿就想写禅寺的生活。不过，据说左拉为了撰写《娜娜》，只同歌剧院的女演员共进过一次餐。

我曾走访过主人公故乡附近的舞鹤一带，那一带北方海岸的荒凉景色，深深地刻印在我心里，我把它当作主人公决意纵火的重要的心像风景而加以使用了。

由于上述情况，我没有叙述金阁寺本身的材料，这是很遗憾的。不过，金阁寺周边环境，我倒是完全感受到了，并作了采访笔记。根据某氏提供的详细资料，我还到处实地寻访了模特儿青年的生活足迹。另外，还把在生活上成熟的宽泛的东西，就是说可以作为小说的小故事插入而不至于成为不自然的东西，比如地点，背景等，都精心地作了采访笔记。某佛教大学的速写笔记，就是其中之一。

作为一个金阁寺的参观者，但凡能参观的地方我都参观了，凡能进去的地方我也都进去了。估计会写到的地方，我都一无遗漏地采集，作了笔记。从这个意义上说，我的采访颇似采集植物和采集昆虫标本。

我下榻在南禅寺附近的旅馆里，买来轻量级杠铃，在古老的廊檐下练举杠铃。刻苦勤奋，即使生病，即使粉身碎骨，也在所不辞。因为我感到只要撰写作品，就是对敬重的日本文坛

的风气的一种反拨，所以在写出《金阁寺》之前和搁笔之后，我量了体重，证明我为了作品，在肉体上一克也没有消耗，我不禁呼喊：快哉！

我结识了同住一家旅馆的伴淳三郎氏，不时相互招呼，愉快地生活。

对于我来说，整个烧毁了的金阁寺，并不具有太大的魅力。我孩提时所看到的金阁寺，没有给我留下什么了不起的美好记忆。只要作品中的主人公觉得金阁寺很美，就足够了。在这点上，我和主人公没有太多的共鸣。

毋宁说，我喜欢的，是新建的、人们挖苦说像电影布景似的富丽堂皇的金阁。我觉得正是那里有室町时代的美学，有足利义满将军的恍惚。正因为有了它，才能同能乐的衣裳设计相般配。不幸的是，如今我只能看到雪日里的金阁的明信片，我想大概很美吧。我为金阁在夕照下呈现的黄金色所包含的倦怠美所感动。在作品中的旧金阁的形象，就这样导入了作者的新金阁的形象。

1965 年 2 月 20 日

艺术需要性爱吗？

“ 艺术需要性爱吗 ?”

如果可以提出这个题目的话，但愿人们以为这是我想出来的题目。这样一来，我肯定会被认为是个相当目中无人的机灵的家伙。

遗憾的是，实际上，这个题目是《文艺》杂志编辑部想出来的。因此，但愿人们知道目中无人的机灵的人，是《文艺》编辑部的人。

在柏拉图的《会饮篇》里，据迪奥提玛说，性爱这个家伙，既不是神，也不是人，而是处于不死者与应死者之间，据说是伟大的神灵。黛蒙是介于神与人之间。

性爱像母亲佩尼亚（穷困），贫乏、龌龊、打着赤脚、无家可归，也像父亲泊罗斯（谋略），勇敢、不乏计策的猎人。另外，性爱出生日，正是阿佛洛狄特的诞辰。缘此，他总是成为阿佛洛狄特的奴仆，憧憬着美。

以下我避免写成详细的著名的长篇性爱论，不过，重要的是，性爱就在智慧与无知之间，在自己拥有智慧而不求智慧的

神与由于无知而不想成为智者的无智者之间。因为自己缺乏自觉，所以热爱智慧，寻求智慧的存在。

我们对柏拉图感到震惊的是，关于近代艺术家的定义，他早在《会饮篇》中已经作了如此明确的说明。

性爱由于缺乏自觉，所以他热爱善与美，为了永恒地持有，也就是保留不死，他不论在肉体上或在心灵上，都接触美，试图在美中生产、繁殖。迪奥提玛说：所谓艺术家（诗人）就是指在心灵上拥有生产欲的人。迪奥提玛把肉体的创造和精神的创造都归于完全同一的机能。今天我们末世的末流文人，把自己的作品说成是“像把血肉分开的孩子一般的东西”，这也是借用了迪奥提玛的思考。

且说一方面，迪奥提玛又是个无智者。

无智者自己不美、不善，也不聪明，但却十分自我满足。自己并不感到缺乏什么，没感到缺乏什么，也就没有什么欲求。

这是无智者与性爱的图式。

“无智者也能产生艺术吗？”这是个命题。

这本来就是正题，但是，我们突然飞跃了两千三百年，不能不想起用二十世纪的曼的“市民对艺术家”这种形式提出问题来。

曼的《托尼奥·克勒格尔》是有关艺术家自觉悲痛的自白，艺术家托尼奥，正是柏拉图式的性爱的产物。托尼奥天生就缺乏自觉。托尼奥笨拙，连交际舞都没能跳好。

在托尼奥的眼帘里，映现出两个金色灿烂的人物。一个是

勇敢的少年汉斯，另一个是美丽的金发少女英格。托尼奥一面半绝望地想成为汉斯那样的少年，一面半绝望地想爱英格那样的少女。但是，他的愿望没能实现。因为汉斯和英格毕竟与托尼奥不同，他们是另一种人。

小说的结尾，写的是：已经抱有艺术家的自觉的托尼奥，透过玻璃门看到具有讽刺意味地同英格结合的汉斯的身影，虽然内心对这两个世界的决定性的二律背反性感到苦恼，但结果他终于觉悟到，自己是站在两个世界之间的人，只有对充满幸福的生命的市民的爱情，才有力量使文人变成诗人。

那么，汉斯和英格又是怎样的一种存在呢？

汉斯和英格，肉体上都很美，洋溢着生命力。性爱的产物的托尼奥向往他们这是当然的。然而，托尼奥身上有倒错的艺术家的矜持。他的心，爱着他们的美，还爱着他们的平凡。迪奥提玛绝不说性爱欣求平庸。

有一点托尼奥是很明确的。如果汉斯和英格是理解他的艺术的人种，托尼奥恐怕就不会这样地爱汉斯和英格吧。汉斯和英格没有缺乏的自觉。他们满足于他们自己。他们同那个无智者是多么地一模一样啊！不是吗？只是，只有美这一点，是无智者没有具备的条件。把他们改称为“美的无智者”吧。

然而，谈到迪奥提玛，美的东西是属于神的领域里的，是在性爱的上方，而无智者则在性爱的下方。汉斯和英格的存在，就这样分裂地存在于性爱的上方和下方。为什么会发生这种情况呢。我们觉得迪奥提玛把肉体的创造和精神的创造同样看待的方法，以及把肉体的美和精神的美放在同一体系中的那

种做法，很美。可是经过此后的两千三百年，这样做下去就不行了。从容易映入眼帘的少年的肉体美，到不可视的永恒的美，把美的等级制度看成是美。但是，这样下去就越发不行了。

在托尼奥居住的世界里，肉体和精神已经分裂了。他只有在缺乏的自觉方面，在古代艺术家的秘密意义里，同那个性爱有联系。然而，托尼奥已经丧失了那种状态，即性爱的求爱运动原封不动地意味着艺术家生命力的状态。托尼奥的性爱，必须在求爱运动之前，受到求爱运动的动力，追加补办艺术家的手续（其实是绝望的手续）。

相闻歌的源流[1]

这是日本的历史，如果这样说不合适的话，那么日本人心中的历史，是什么时候发生了最初的出乎意外的事件呢？

让我们翻开《古事记》来看吧。首先，天地之初，在高天原上出现了三柱神。他们都是独神，而且是隐身之神。后来又出现了二柱的独神。以上的五神是别天神。其次，又出现了二柱的独神之后，再出现了五组男女神。二柱和五组加起来，就称为神世七代。然后通过诸神之命，在以上源流中的最新的男女之神，从天的浮桥上放下天之沼矛，制造出“磐驭卢”岛，然后降到该岛上，建立天之御柱，造成八寻殿。

至此，没有发生任何意外的事件。在神话的世界里，背理和奇迹是司空见惯的事。如同询问早晨起来为什么要说“您早”是毫无意义的那样，倘使询问为什么高天原上会产生独神，会出现男女神？——为什么用天之沼矛搅动海之盐会造成

[1] 相闻歌，《万叶集》中一部分和歌分类，包括广泛的唱和、赠答之歌，以恋歌为主。

岛屿？这也是毫无意义的。现代人把这些传说都当作生殖的比喻来理解。当然，所谓天之沼矛，无疑是祭祀巴克斯酒神时需要的某种东西，这样理解也未尝不可。只要明白不是意外的事件，也就可以了。然而，古代人大概没有把这种背理当作比喻而使之合理化吧。背理就是背理，这是很自然的事。不然，为什么在叙述这种天之沼矛及其他奇迹之后，把与这个奇迹内容相同的一种行为，当作男女最初的交配，简略地说了出来就令人不解呢。那恐怕不仅是为了强调而埋下伏线这种近代手法的源流吧。作为神话最初的一节，需要某种异常的非人性的静谧。在那里，任何奇迹似乎都不是意外的，它需要白昼的静谧。因此，听者的心必须具有这样的承受能力，即把所有的奇迹都当作奇迹（不是作为比喻），而不感到任何意外。它带有逆说意味，不过天之沼矛不是阳物的比喻。也许是现代人丧失了阅读这最初两节的能力吧。

没有结婚，出现了又消失的四代男女神。最新的男女神从天的浮桥经过不可思议的过程，制造出“磐驭卢”岛，这一带有神秘性的序曲正是一个前提，就是把人不断地引向人性的光辉的惊恐。通过这种极其自然的背理，达到了下一节记述对人性的令人高兴的意外惊讶，现代人大概已经不能追寻这种古式的读法了。

不管怎么说，就这样，当日本国土的父神和母神举行最初结婚仪式时，没有一个与会者，当然也就没有媒人，哪儿都不会有婚姻的先例。新郎和新娘自始至终都必须自己去思考，自己去发明。但是，依然没有遇到意外的事情。新郎新娘十足故

事中的人物，顺利地行动。察觉到男体女体之区别也是奇迹之一。围绕着天之御柱顺序走，也是这样。两人采取了应该采取的行动。两人依然住在安详的背理的世界里。至此，对方问道：“为什么那个老太婆的鼻子长得那么长？”这方回答说：“因为这是故事呀！”这种世界就这样打发过去了。

在日本人心中的历史上发生的意外事件，是在此之后。而且不是奇迹。如果是奇迹就已经不是意外了。大概是什么阴差阳错吧。说不定是天神的恶作剧呢。但又不像是天神的恶作剧。原来这是从人那里来的最初的蹉跌。神的力量丝毫也没有给予保护的、最初的事件发生了。人通过这种“错误”，第一次彼此邂逅，如果不把这种事称为意外，那么又叫做什么呢？

神话的这部分是这样记述的：

“于是伊邪那岐命说：‘那么我和你绕着天之御柱走，邂逅之后再行房事吧’。又约定：你绕右边，我绕左边。他们约定后，绕柱而走。新娘伊邪那美命先说道：‘啊！真是个好男人！’随后新郎伊邪那岐命说道：‘啊！真是个好女子！’然后新郎对新娘说：‘女人先说，不好。’”

众所周知，他们最初的合欢之后，生下水蛭子，是个残废儿。二神短智返回天上，接受天神之命作占卜。于是，神指示说：“因为女人先说，所以不好。再次下凡，重新来一遍。”二神又重新再绕天之御柱走。这回男神先说道：“啊！真是个好女子！”随后夫妇交欢，接二连三地生下了健康的诸岛和众神。

这个神话故事至少具有什么意义呢？我不知道学说是怎么阐明的。但是，不论阅读《古事记》的哪部分（只有神示：这

不好），都没有写到这个突然的错误是神或魔神捣的鬼。也没有写到神能够制止这种行为。神只是在暗地里给人投以几分责难的意思，说了声：“重新来一遍”。完全没有触及人的这种错误的动机。简直就像害怕触及似的。

也许神与神之间也有禁忌的行为。神肯定看到人性的底层潜藏着这种禁忌的行为。天神们无疑会在天上闪烁着好奇的目光，凝视着两人绕着天之御柱走的情景。可能会把手指按在云际，探出身子，那样忘我，甚至险些掉落到凡界。天神们那样忘我地注视着遥远的凡界新娘新郎那纯真的步伐，并不怀疑这两神在地界邂逅时，新郎会首先说出：“啊！真是个好女子！”两人邂逅了。也意外地！……最初的话，首先是从面红耳赤的新娘那恍如古代鲜桃般的嘴唇泄漏出来的。“啊！真是个好男子！”——为什么会成这个样子呢？为什么会发生这种不该发生的事件呢？（总之，这个神话说明了在“不该发生的事件”里，看到了人性的最初表现，这个神话是极其象征性的，而且也是一种讽刺）——无疑天神们会产生动摇。就算有信仰，他们肯定也会感到那信仰将会伴随着地鸣而产生震动的。但是，他们记住的，绝不仅是惊愕和愤慨。他们感到害怕了。人依然还是人，这瞬间他们给神以莫名的畏惧。从此以后，人永远用这样美妙的方法，反复不断地在一个个瞬间给神以畏惧。——这可能是给天神们一种刺痒痒般的痛苦吧。他们大概难于对付这种莫名其妙的心痛吧。只要人不断地繁衍下去，神的这种心痛就无法消失。

神不知多少次，大概数千次，数万次，不得不遇上这种难以形容的痛楚的复活。每当人世间彼此交换相闻歌时，他们就

不得不遇上这种情景。

在第一次机会的“人所犯的第一次蹉跌”里，看到日本诗歌隐秘的源流，难道就不当吗？看到相闻歌的发祥地难道就错了吗？“啊！真是个好男子！”“啊！真是个好女子！”这种彼此至上的呼唤，还会有比这个无意中来自人的最初错误的神话，更能暗示相闻歌世界的那种美妙的真谛、那个世界的丰饶和溢美、那个世界无处不在的悲剧的东西吗？相闻歌历经数千年，给人们的心灵带来的一切不安、战栗、喜悦、悲哀和苦恼，在这一瞬间的不吉利的时刻里，彼此美好的呼唤和交欢，难道就不会流传下来吗？

相闻歌是反复出现的永恒主题。莺呼唤莺。在夜间的蔷薇丛中，一声爱的呼唤，两只小鸟就相互交欢。这最初的发声的过错，是多么无与伦比的美啊！

伊邪那美命——日本最初的新娘，是不懂得伦理、思想甚至悲哀的。她只是听任神的意志自由自在地行动。从这样一个少女的嘴里迸发出意外喜悦的呼唤，它甚至具有改变天地秩序的力量，这是不难想像的。据神话记载，新郎身上多少有点类似思想的东西。因为事后新郎流露出“女人先说，不合适”这句牢骚来。然而，当这个新郎接触到“啊！真是个好男子！”这一呼唤时，一语不言地立即响应说：“啊！真是个好女子！”这种呼唤交欢仿佛是一句话的事。一方是不能断绝的。第一句话的话音刚落，第二句话比山谷的回响还快地就接了上来。恰似欧洲中世纪的古朴绘画中的人物，放射出来的白色带子，象征着从嘴里说出来的话，两人旋即在两人之间的空间，从左右

用美丽的语言筑起了的拱形的穹隆。从这一刹那起，语言已经不只是两人的东西，而成为世界的东西了。从这时起，两人丧失了语言，只顾面面相觑。诚然，新娘眼里所映现的新郎，只是个男子汉，只是个美貌的男性。新郎眼前所见的新娘，是这个世界上惟一的美丽的女性。但残酷的是，两人开始了人世间直率的歌唱交欢之后，已经必须离开天上无阴霾的至福的生活。而且，宛如其证明似的，两人交欢之后的前途，就是人生最初的厄运，做好准备等待着“生下残废儿”。后来的历史，就是无数次反复地互赠相闻歌，结果会不会出现一个不像这种情景的情景呢？难道人们看不到这样一个现实吗：在这人世间能够制造出最美的东西的，是呼唤彼此灵魂的歌，这歌被人们歌唱的同时，也就丧失了。人与人之间，相爱者之间，仿佛不能如此激烈地互相呼唤。这样相互呼唤，无疑是某种不吉利的事。不能三番五次地给神的心以那么多的痛楚。对这个美的最初的过失，人类不能不付出代价，接受人类最初的“残废儿”。不过，从那以后，为了相闻歌所付出的精神牺牲品越来越多，压在人的肩上的担子也就越来越沉重。人为了相闻歌，不得不付出可怕的代价。必须预知可能会出现的一切不幸。只是为了这种事，歌唱交欢这个主题的单纯的使用，已变得陈旧了。

相闻歌就成为人站在突出边缘上的最激烈的危机的歌。其后，两人一定丧失语言而面面相觑，两人最美的那一瞬间，彼此看到了对方的脸仿佛在燃烧，火光留下了一把黑灰就消失了。尽管如此，男女还是必须不泄气地相互呼唤着。

1948 年 1 月

青春的倦怠

一　什么是倦怠？

所谓倦怠是非常奢侈的东西。首先，我现在没有闲工夫拥有倦怠。因为每天得忙于工作，忙于奔波生活。再说，社会上有百分之九十九的人不可能拥有倦怠。而且想要咀嚼真正的倦怠意味，得花费很多金钱。为什么呢？因为随着没钱而来的无可奈何和被逼得走投无路的心境，同倦怠相距甚远。

在人们常说的青春的倦怠里，虽然也有人把没钱去看电影而无所事事地呆在简易公寓的二楼上的情景称为青春的倦怠。但这能不能说是倦怠还是一个疑问。其实，所谓真正的倦怠，是五侯贵族的专利，只有这些人才懂得倦怠的真正可怕。在简易公寓的二楼上恍恍惚惚的人，既苦于处置自身，又难于对付青春，在时而忧郁时而开朗的状态中，打发着无所作为的日子，这样他还是一无所获。而倦怠，则是拥有一切的人，在他们完全派不上用场的时候，才感受到的东西。王尔德曾说过：

“人世间有两类不幸，即一无所获的不幸和整个拥有某种东西的不幸。后者更为不幸。”这后者更为不幸的不幸，就是倦怠。

然而，所谓青春就是尚未获得某种东西的状态，就是渴望的状态，憧憬的状态，也是具有可能性的状态。他们眼前展现着人生广袤的原野和恐惧，尽管他们还一无所有，但他们偶尔也能在幻想中具有一种拥有一切的感觉。把这种感觉同上述倦怠的定义两相对照，就会明白所谓青春的倦怠，是语言本身的矛盾。实际上，青春是不可能有倦怠的，而且倦怠这种感情同青春的意味是相反的。

二 青春的孤独

尽管如此，可是人们为什么要使用青春的倦怠这样的语言呢？因为它是一种带点俏皮，又有点忧虑。就是说，这是忧郁症的，却又带有某种甜美感觉的语言。

人们常在公园的长椅子上或在街口处，看见挂着一副副寂寞面孔的青年男女的身影。虽说是男女，却各不相干。他们至少在成对的情侣漫步时，脸上露出奕奕的神采。然而一旦孤独，他们脸上旋即浮现出倦怠的神色。这种神色，其实不是倦怠，而是青春非常迅速的脚步同孤独互不妥协才产生的。

毋宁说，我更想谈谈有关青春的孤独问题。为什么呢？因为没有什么比青春更能强烈地感受到孤独，也没有什么比青春更能与孤独和睦共处。青春在一个个瞬间体味着孤独，并且眼

看着行将从孤独中摆脱出来时，顷刻间又消失，复陷入孤独。青春不是孤独的状态。就是说，人既不能充分享受相互亲密、和睦共处、安逸地圆满地共同生活，也不能习惯于这种状态。乍看酷似倦怠的那种孤独，就在那里出现了。我们所称的孤独，是指在这种精神性的共同生活中所产生的、那种惟独自己行将被埋葬掉的感觉。但同时，也是处在这样一种状态，即在这种精神的共同体里，比别人会有更多的憧憬。年轻人对这种状态比别人抱有更强烈的憧憬。在憧憬之余，又不满足于这种憧憬。

让我们假设在这里有一个少女吧。这个少女确信自己不能爱别人。她真的是不能爱任何人。她偶尔也同男性朋友散步，去看电影，去跳舞。然而，当这位男性朋友向她表示爱时，她自己的那份爱情却旋即冷却，并且觉得他仿佛是个充满可恨的欲望的怪物，她的幻想立即幻灭，反而变得讨厌他了。于是，她立即回到孤独的状态，在孤独中咀嚼类似倦怠的东西。她一无所获，却还在体味着倦怠。正确地说，是在体味着像是倦怠的东西。

她对人生抱有一种恐惧。这种恐惧使她只想把自己封闭起来。这种自我封闭的心情，同试图深入封闭状态中并勇往直前的心情之间的矛盾，总是使她陷入孤独，并且成为她总是嘟囔着人生真没意思那句口头禅的根本原因。这时候，她会将自己与人生之间拉开某种模糊的距离，试图在其间能够心安理得地获得休息。她会说：“寂寞啊！真寂寞！”她知道一旦有了爱，就不会感到寂寞了。但是，她没能找到爱的对象。于是，又不由地说：“寂寞啊！真寂寞！”最终又将自我封闭了起来。

她仰望着春天的苍穹、白云，凝视着翠绿的树林。然而，这些景象都没能给她带来任何喜悦，她仿佛在拒绝自己。于是，她自己既不前进，也不后退，宛如处在悬空的状态，变得朦胧了。她心想：如果自己能变成整个不存在就好了。可是，自己又没有足够的勇气自杀。她想：假如自己能原封不动地变成一缕烟云消失得无影无踪就好了。可是，自己怎么也难以消失。她仿佛在施展隐身法……她带着这种心境，茫然呆坐在窗边。于是，春天渐渐过去，她把这种情景称为青春的倦怠。然而，这究竟包含着什么意思呢？

三 充实孤独的方法

在人生的道路上，往往遇到许多这样的情况：最爱装诚实的人，其实是最狡猾的。看似最狡猾的人，实际上在工作中却是最诚实的。这是我们走上社会学到的惊异事物之一。

学生时代，学生还不是社会人，因此学生时代也是只顾滥用诚实的时代。于是，最懒惰的人和最狡猾的人，会滥用诚实而不被人识破就混过去了。

我们经常遇见挂着一副诚实面孔的少女和青年，她和他们着实认真地对待人生，不能宽恕丝毫的罪恶，也不能容忍一点污垢。她们憎恨所谓的成年人，弹劾成年人的肮脏行径。尽管如此，大人们都在从事某项工作，而她们则还没有工作。也就是说，她们还处在青春的倦怠状态。我想说的，是这种倦怠对

于人生虽显得很真挚，但实际上在很多情况下，却是一种狡猾的自我辩护。这是一种不使自己受到伤害的自我维护。于是，作为充实这种倦怠和孤独的方法，人们就读书。

且说，问题是读书的方法。我仔细地回顾了自己青春时代的读书情况，那是我从未有过的，为了自我辩护而读书的时代。换句话说，也没有哪个时代像这时的读书是那样地有助于我的人生，那样地易于掌握。大多数年轻人读书的情况是，缺乏客观性的读书，无批判地读书，为了自己只抽出自己喜欢的书来读，自己先做结论，甚或只取出迎合结论的书来读。表面上看，这种读书似是一心为了探索自己所不懂的东西，而实际上从结果来说，很多都是如上所述的读书。我们小说家知道如何从商业角度去施展手段来迎合这样的读者。可悲的是，只为迎合这样的读者而写作的小说家，也并非没有。

但是，我并不是说这样的读书全都是负面的。在为了充实青春的所谓倦怠，为了自我辩护而读书的过程中，宛如砂里淘金留下砂金一样，最后总是会有一点好东西留在自己身上的，这种情况也是为数不少的。这就像读书，最后意想不到地触碰到核心的东西。这个核心的东西，最后会向读书人说声“不”。在最后的瞬间说声“不”，这是违背读书人为自我辩护而读书的初衷的。在真正一流的读物中，洋溢着这种“不”的力量。而且这种力量威胁着他们，把他们从先前心安理得的状态中驱逐出去，并促使他们腾飞起来。那里就有读书的不可思议的效果。没有遇上这样一流读物的人，只能说是他的真正的不幸。

我已举出一个读书的例子，不过，青春是那么难以捉摸，

为了抚慰不知如何消遣才好的心情，人们或许会去看电影。电影会把人生截断达一个半小时之久，让你沉湎在各式各样的梦中，沉浸在多姿多彩的幻想里。结果，电影有时还会使人产生一种错觉，以为电影仿佛就是一种现实。当然，电影将会利用这种错觉。它帮助人们消磨时光，使人们最轻松地自动地消遣。我认识的一个年轻人，一周之内竟到处看了十部电影。他们只是像躺在床上张口等人来给喂药的病人那样，简直是主动接受别人酌量发给的某些东西。然而，这样做即使能够消磨时光，却丝毫也不能排遣他们原本所说的倦怠或孤独。他们越发感到孤独，最后，剩下的就是一些无法清理的陈腐的渣滓。

前面我说过，人生的真挚生活方式，立志诚实，在这种感情中潜伏着青春的某种狡猾。但是，我认为人这种动物，从孩提起直至老迈，在各个年龄层里都顽固地具有各自层面的狡诈。孩子有孩子的可怕的狡猾劲，就连疯子也有疯子的狡黠。还有老人也有老人的圆滑，中年男人更有他们出了名的奸诈。四十八岁人有四十八岁人的狡猾。这又怎能惟独要求青春不能拥有自己的狡猾呢？如此看来，所谓狡猾，也可以说是人类为了求生存而不得不采取的一种自我保护的方法。

但我想说的是，至少那些诚实的青年男女在青春时代的狡猾，实际是以一种逆反的形式表现出来的。就是说，他们出于自我保护，必须戴上假面具，以显得自己着实是个诚实的人，绝对诚实。于是，就要让那些不过是来自对人生的恐惧的东西，拥有恰似真挚地探索人生似的影子。然而真正的诚实并不是这种东西。真正的诚实，是不宽容自己的狡猾的。并且不断

怀疑自己究竟是不是诚实。可是，青春时代并不怀疑自己的狡猾，并希望自己始终都是纯洁而诚实的。因此毋宁说，那不是青春的诚实。也可以说，那是对青春的诚实的憧憬吧。

那么，它同先前所说的倦怠有什么关系呢？我想说的，是要用探索人生的做法，指明在他们毫无道理的议论、随便胡乱的读书、被疯狂般的行动所驱使的种种作为中，潜藏着试图摆脱孤独而手足无措的盲目行动。

四　怎样克服倦怠

昔日尼采曾就希腊古代的厌世主义作过论述，它是就有关阿提卡地方的抒情诗中屡屡出现的所谓阿提卡的忧愁所作的说明。尼采将阿提卡的忧愁阐释为：这是由至今依然处在朝气蓬勃的青春时代的希腊民族的丰盈本身所产生的一种苦恼。尼采说明它虽然是一种厌世主义、悲观主义，但却是强有力的悲观主义。尼采是在说：丰盈和丰饶本身会产生一种苦恼、悲观主义和厌世主义的。总之，可以认为我们所说的青春的倦怠、忧愁和厌世主义，就是由这种强有力的悲观主义、丰饶本身产生的一种苦恼。这就是同我们前面所说的拥有一切者那种可怕的倦怠有所区别的缘故。

在这里，实际上就成立了一个简单的计算公式。就是说，这里的不平衡是由肉体能量的过剩所产生的不平衡，是精神的未完成与肉体的已完成之间的不平衡。缘此，只须稍许扣除多

余的一方，以补足增加少的一方，就可以取得平衡。体育运动与精神行动是青春的同义语，其道理就在于此。总之，要消耗过剩的东西，把过剩的东西消耗尽，才是最符合青春的生理要求。如果让某些过剩的东西原封不动不加处理的话，那么过剩的能量就会反过来压倒精神，促使精神发达不起来。就像梅树开花必须剪枝一样，青春为了自我调节，为了使自己的精神能够得到充分的发挥，就有必要通过体育运动或其他活动来消耗尽自己的能量。当人的肉体受到残酷使用时，人就会有一种不可思议的感觉，即这种残酷使实际上会给人带来某种爽朗的喜悦，同时也会使人精神焕发。总之，喜欢深入思考问题的人需要到户外去四处走走。但是，只顾四处走走，进行体育运动，全然不运用精神，也是一种畸形。通过体育运动消耗过剩的能量，随后在愉快的疲劳中思考问题，这才能取得平衡。于是，思考才变得正常，精神本身也就不为过剩的东西所烦恼，而能清澈地发挥作用。另外，如果肉体获胜而变得过剩，那就有必要尽量运动以消耗体力，使它转换到精神上来。

归根结蒂，我认为青春的种种问题，都是出自精神与肉体的不平衡。人们将逐渐察觉到乍看知性离奇地发达的人，绝不是使精神本身发达的。为什么呢？因为精神这种东西，在受到肉体压迫期间，是不可能充分发挥作用的。即使人们试图单凭精神的力量去解释、压迫或完美地分析肉体，这在青春时代是不可能办到的。这样说，绝不言过其实。到了完全能够做到这一点的人，就可以称为成人了。

1957 年 6 月

日本的古典与我

仔细地想，我对日本的古典感到亲近的机缘，不是那么明显的。比如，像圆地文子那样，在她的著名国文学者父亲的熏陶下，她是应该亲近国文学的，而我不像她那样地亲近国文学。我家中，祖父是内务官僚，父亲是农林官僚，可以说是一个情操枯燥的、平凡无奇的、位于高岗住宅区的中流家庭。祖母是泉镜花的狂热爱好者，很喜欢小说，但是却丝毫也没有举家对日本古典感到亲近的氛围。此外，家风也是半洋气，追求时髦，没有那么多纯日本式的优雅之风。

我一次也未曾被人强迫过学习日本古典文学。毋宁说，我对古老日本语之美有所悟，是在我上中学一年级的时候，祖母第一次带我去观看歌舞伎，以及差不多同时期外祖母带我去欣赏能乐的表演而引发的吧。歌舞伎上演的剧目是《忠臣藏》，能乐表演的是《三轮》。我对这两个剧目立即着了迷，岂止没有感到丝毫的厌倦，此后一有机会我就死乞白赖地要求祖母和母亲带我上剧场看戏。

古老的日本语流畅地钻进我的耳朵里，在少年的感受性中

之所以强烈地刻印上“语言的优雅”这种印象，我想这主要是靠剧场和演员的力量。但是，我对作为文学的净琉璃[①]和能乐开始感到亲近，那是很久以后的事了。

在我体内不断地培育出某种趣味性的拟古典主义的因子，主要是承蒙了两方面的恩惠，一是这种剧场的力量，一是谷崎润一郎中期以后的作品的魅力。通过谷崎的作品，同时通过他的《文章读本》，我不断打开了对日本古典好奇的眼界。

我的少年时期同战争重叠在一起，当时的日本主义多少提高了我对国文学的热情，这是无可争辩的。这有时代的影响，也有由于自己性情乖僻的缘故。我对于向大学预科学生灌输那种千篇一律的教养，实在是受不了。它用知性来束缚学生，让学生必须阅读西田几多郎的《善之研究》、和辻哲郎的《风土》《伦理学》、阿部次郎的《三太郎的日记》等。至今在我身上还根深蒂固地存在着嫌恶知识分子的感情，它的根子无疑是来源于这种少年期的别扭的脾气。

却说，我以自学的方式阅读易懂的近世文学等作品的时候，遇上了清水文雄老师，从先生的专业《和泉式部日记》开始，我逐渐亲近王朝文学的世界。它的难度自不消说，它挑起了少年的知性的虚荣心。此后我逐渐被允许向先生所属的同仁杂志《文艺文化》投稿，这是好的。不过，很难说1944年出版的处女短篇集《鲜花盛时的森林》是全面接受了国文学的好影响，因为那里表现出少年老成的、趣味性的、拟古典主义的

①净琉璃，与木偶戏结合表演的一种说唱曲艺，以三弦伴奏。

浓重色彩。

后来回顾，战争期间我的少年期，在我所亲近的古典中，给我最本质性的影响的，同我最本质性地融合在一起的，就是能乐。战争期间我创作的作品《中世》，就是其中一例，战后创作的《近代能乐集》、小说《金阁寺》乃至《英灵之声》，也就是成为我的文学底流的能乐。能乐所具有的忧郁的情绪、多采的舞姿、完美的形式、洗练的感情，完善了我所思考的艺术的理想。

至今，偶尔对成堆新刊书感到厌倦时，我就阅读西鹤[①]、近松的作品，或读《花传书》[②]，或读《叶隐》，或读马琴[③]的作品，不分时代先后，我把古典书籍放在枕边来阅读。我觉得马琴的《弓月奇谈》，比现代的任何小说都有意思。我把《叶隐》作为我人生的老师，它对我来说是一部十分重要的书。关于它，我写了一本书详述过，在此不另赘言。

常言道，江山易改，禀性难移。从两三年前就开始写，现在还在继续写，恐怕不到四五年后完成不了的长篇《丰饶之海》，也是从日本古典那里获得启迪的。同样是从我少年时代的老师松尾聪先生那里获得的启迪。松尾先生研究从战争期间

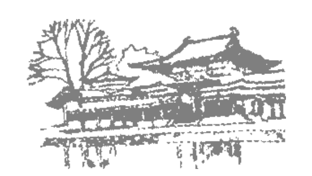
① 西鹤（井原西鹤 1642～1693），净琉璃、浮世草子作者，代表作有《好色一代男》、《好色一代女》等。

② 《花传书》，能乐论书《风姿花传》的俗称，作者是世阿弥（1363～1443），提倡空寂的幽玄美。

③ 马琴（曲亭马琴 1767～1848），戏作文学作者。代表作有《弓月奇谈》、《八犬传》等。

就散失了的王朝物语类的著作，把以前没有完本的《滨松中纳言物语》用现在最上乘的形式注释并出版。我读了它，又深深地被久违了王朝的物语世界所吸引。因为是颓废时期的作品，在古典的完美上虽有缺陷，但闯过郁闷的前半部，就到达精彩的令人感动的后半部。我对它那种梦与转生的主题，那种隐约拥有疲倦的风情的文体，那种衰弱佳人般的形象着了迷，它甚至搅起了我的嗜欲，使我无论如何也要写出一部庞大的现代版的《滨松中纳言物语》。

1968 年 1 月 1 日



残酷之美

在《切腹》这部影片里，有驰名的竹刀光影中的切腹场面，似乎也给外国电影节的观众带来了冲击。一般地说，迄今遵守现实主义的电影没有描写过这种程度的写实性切腹，真是不可思议。把歌舞伎模式化了的切腹场面，原封不动地搬上电影画面来敷衍搪塞，应该说这是一种怠慢行为。那种表现法，结果难免会招致误传这是日本文化的重要特质之一。

当然，在竹刀的光影中切腹是异例，电影不惜一切地集中表现它设定的残酷场面，并在这里突现了主题。不过，用真刀切腹，实际上更凄惨，新选组[①]接二连三切腹，仅在一百年前，连女孩子也曾见过。光着膀子也是很普通的事，在电影《切腹》一片中，通过在竹刀的光影中切腹这一特殊状况，让百年后的世人才能窥见真相的一斑。

然而，一部分伪善的批评家则谴责其强烈的刺激性，但

① 新选组，1863年江户幕府召集武艺高强的流浪武士编制成的警备队。守护京都，镇压反幕府势力。

是，大部分观众似乎能够比较容易地接受那种场面。第一，纵令精神内容是残酷的，但是，假使说，既然要捍卫切腹这种形式，那么我们今天依然要放心地传承和延续这种风习，只能在这个范围内观察事物。在这点上，如果导演打算在那个场面里表现出充满的只不过是进口货色的近代人道主义的愤怒，那么可能对观众反应的估计就不切合实际了。第二，就算不管多么残酷地被迫切腹，把竹刀扎进腹部本身，是武士赌以名誉的意志性行为，不管导演多么嘲笑这种“名誉”的固定观念和“错误”的道德，我们内心深处依然抱有自杀的美学，无意识地将切腹者的果断看作是一种高洁的意志的表现和一种美的形态。根据形骸化了的道德而自杀，或反乎形骸化了的道德而杀人这种戏剧文学，似乎是作者的意图，但是，影像背叛了它，观众对切腹流血的场面本身，并不想去承认那样抽象的命题，即它是形骸化了的道德。

影像不一定总是屈服于电影剧作家的意志，这点犹如语言不一定总是屈服于小说家的意志一样。影像和语言也不断背叛作家。关于这点，世界上都出名了的竹刀光影中的电影场面，给人以种种有趣的启发。它超越了作者所意图的主题的残酷性，成为一种无法无天（与现代的道德乃至近代的人道主义相对照的无法无天）的美。

我们的古典文学里，红叶和樱花是热血和死的暗喻。这种暗喻深深地潜藏在我们民族的深层意识里，数百年来继续不断地在生理性的恐怖中，课以美的形式的训练。因此，历史的变迁只是在这种联合观念的天平上，把分量加在哪一边以保持平

衡罢了。在过多地流血和死的战争时代里，人们的心倾向于红叶和樱花，并且传统的美的形象去消化直接的生理性恐怖。在像今天这样的太平年代里，天平向相反的方向倾斜，当然就容易把观念性美的形象，给予热血和死本身了。这种现象，不是用近代的进口货—— 人道主义等所能解决的。

电影《切腹》的无法衡量的功绩，同作家的意图相反，它可以在观众心中唤醒这种古老的美意识。外国的批评家可以从《切腹》联想到希腊悲剧。我认为这是饶有兴味的着眼点。这种评论同作家所意图的否定相反，它是概括性地肯定的批评，它肯定了虽说已形骸化了，但却把一个民族一个时代的道德看成是宿命，看成是人对这种宿命的抗争与挫折。顺便说一下，众所周知，希腊悲剧是绝不会把人死的场面搬上舞台的。

这样，《切腹》既是一部具有知性又拥有感性的双刃剑的作品。并且还是一部讴歌方法虽然朝向相反的方向，但却能在那里保持异样的平衡的作品。只是作者认为有必要把残酷场面的意图，当作主题来强调而展开情节，并专门作了知性的说明，这点是有疑问的。把这部作品的残酷性提高到残酷美，毋宁说是这部作品的感性的侧面的力量。我还想说的是，乍看像知性的结构和场面设定的单纯性，实际上是同传统的形式美分不开的。再说，关于这个问题，我想不需要在这里小题大作地述说，观众早就在无意识中感受到了吧。

把《切腹》同《简发生什么事了？》这样的二流作品相提并论，《切腹》的作者可能会很不高兴。不过，后者既没有流

血，也几乎没有出现直接的视觉性的残酷性，却一个劲地表现残酷，我想把它作为回避残酷美的作品来进行比较。

这部影片不一定很有意义，但它是一部一味表现知性的作品。而且编写构思只是把生理的感情和所有感性的侧面当作工具，给予低俗的一种冲击。两位年老体衰的女大演员的身影，首先给我们的感觉是一种质量不好的优越感，以及低劣的心术不良的劣根性。诸如小鸟、耗子、菜肴之类的、陈腐的、骇人听闻的小道具，以及总是在不合时宜的时候回来的狠毒的老太婆，自不消说这些给人们以毛骨悚然的感觉，客观上解决了这种低层次的感性的冲击，如同技巧高超的脚本一样，只要依靠自己的“健全的知性”就足够了。何况最后的场面急转直下（尽管主题意义深刻，被害者实际上具有加害者的性质），只用台词来表达，并且导入部分的汽车事故的影像，伏线不足，效果不十分好。

这里，在让人没完没了地看到妹妹那种心术不良的行为里，赋予她发疯这条逃脱的路，在这个范围内，妹妹的精神性残酷可以在畅通无阻的自由的平原上疾驰。在《切腹》里，逼死年轻武士的残酷的武士们，结果同年轻武士一样是同一种道德观念的持有者。在这点上与“明日我将亲身”去经验的那种情况是不同的。

在这种残酷性里，没有给予任何限定，只不过隐约窥视到对法治国家的恐怖。而且，看似重复，不过，剧作家和导演精心设计好了的知性的坏心眼，继续把低层次的感性冲击当作工具来使用，使我们感到自己的感性是邪恶的情欲，不允许把这

部作品中的所有残酷从低俗中解救出来，何况想把它提高到美的高度的想法，更是不可想像的。

当我们一方面不断地感到知性的愉悦，一方面又感到失败的自尊心的忧虑时，我们在这种没有任何解放感的残酷氛围里，不得不想寻找到商业化了的人道主义。

从本质上说，《切腹》是不需要人道主义的作品。从商业上说，《简》一片是需要人道主义的作品。我们毫不踌躇地把前者称为艺术，不过对其本质，闭目佯装看不见，这种行为是愚蠢的。

1963 年 8 月



男性的美学

有钱的人真不像话，一个有钱人在银座西服店每月订做十套西服。一年就是一百二十套，过着几乎整个家都淹没在西服堆里的生活。当时，我很注意修饰打扮，对这种人多少也有点羡慕。

可是，现在不同。因为我的视野开阔了。

一般地说，银座的价格最昂贵的西服店、洋货店、理发店等为男士修整仪容服务的商店，都是为肉体上变得丑陋了的人服务的，所以价格奇高。缝制西服也是这样，有的客人虽然有钱，但大腹便便，体态不美，或者体格像鲜活耗尽了的鱼干，为了让他保持社会的体面，出得了场面，好歹想个法子，施展诸如制作的技术、掩饰、敷衍的技术。在日本说制作技术，就是指这种蒙骗术、特殊的技术。技术越高超者，要价就越高。理发店也如此，光顾高价理发店的顾客，大半都是些小心翼翼珍视后生头发的显贵绅士们。理发师除了自己以外，还没见过乌黑密厚头发的客人，就战战兢兢地把他们的五六根发丝，或左或右地分开梳理，然后拿高价报酬。这样，百元理发馆里就

大量地堆积着洋溢着青春的丰厚的头发。就在这样不断施展蒙骗术、修饰外观体裁的基础上，绅士们寻求适合于自己装饰的洋货，进入高级洋货店，购买骆马的衬衫等奇异的代用品。他们的目的只是为了点根香烟，不惜花上数十万元买个贴金的邓希尔特制的东西。而且为了使本质性的欺骗能蒙混过去，身上挂着哗啦哗啦响的真的奢侈品，以炫耀自己。

我认为在日本要获得革命成功，最好方法是把日本的政界、财界、文化界的权贵，也就是所谓的统治势力，统统像串念珠般串起来，让他们全裸体走在银座街上。这是我的主张。民众看到他们的丑恶，马上就会明白统治着自己的当权者的实态了吧。就会直截了当地知道支配着这个社会的不是美，就会立即掀起美的革命了吧。

为了不让这样的革命发生，高价的西服店、昂贵的洋货店、高价的理发店才进行服务的。

本来所谓东方男人的服饰，就是隐蔽肉体，炫耀权力的，如果让他们都裸体的话，那么谁的肉体都是同样的，硬要在这些肉体上制造出阶级差别，美的革命就会在这种地方产生。起因就是欺骗和敷衍。男人就是动物，为了统治，不惜借助一切的欺骗手段，并且断然实行。

苦恼的事、有本质性矛盾的事，就是权力乃至地位不仅是抽象的东西，而且是必须让肉体作媒介的。这样，在产生需要服饰的东方，上层阶级的服装选择了不让肉体的线条显露，接受中国影响的公卿的服装，就最具代表性。他们认为男人在服装方面，肉体的线条越显露，权力乃至地位的威望和抽象性就

会越加削弱。时至今日，这种想法还根深蒂固地存在着。因此，即使从西方引进了西服，还需算算制作西服布料价格高，制作工钱也高，从东方的服装观念来说，掩饰的制作技术是高度发达的。

然而，西方男人的服装观念，与东方男人的服装观念是根本不同的，其根本原因在于古代希腊的文化，裸体的美是同人格的精神价值结合在一起，这种传统是很难以消失的，连制作西服也绵绵地不断地继承着这种精神。当然，就是在西方各国，肉体变得丑陋了的人们也通过制作西服加以掩饰，所以这种掩饰技术也是很发达的，特别是英国，是男子服饰的本家，非常注意肉体的端庄。据说有个英国人赴南太平洋某岛任殖民地长官，他在英国式思考的推动下，全神贯注地做体育运动，以保持修长的体态，因为他认为这样做才能保持自己的威严。可是当地土著人无法放弃自己的传统，就是说他们一向把最肥胖的酋长视为最伟大的酋长来尊敬，所以他们就前来请愿说：“希望长官务必尽量多吃以便长得肥胖些，否则我们很为难。”

日本人也无法摆脱这样的想法，即使现在，当一些老脑筋的艺妓奉承说：“您的体格真漂亮啊！”这肯定是指脂肪过多的肥胖型的人。

即使在现在，面临“是先考虑服装还是先考虑肉体”这个问题的时候，大部分日本人会“先考虑服装”，这是明白的事。只有少数人“先考虑肉体，再想穿适体的服装”。这虽然与西方人的思考有根本性的差别，但是大多数日本人执著于穿西方人的服装——西服，可以说这是很滑稽的事。

只要到外国的海岸边去看看就会明白，现代西方男人的体格同希腊古典雕刻的均衡相比较，就绝对不能说他们的体格是美的。很多人是水蛇腰，腿又直又长，显得无力，身体的躯干硕大，胸脯厚实，但桶型者居多，肩膀狭窄的也很多，相形之下，臀部过大。西方人也深知自己这种体格的缺点，为了掩饰这种缺点，才发明了西装。“候补骑士”的模特儿等也是水蛇腰者居多，不能说这也是象征着健康的男性。腿也不是只要长就好，长得太直的腿，是机械式的，是非生物式的。

然而，这样的体形就适合于穿西服。水蛇腰，可以在底脊上加以处理，给予优雅的线条，桶型胸脯，可以系上领带，把它推到前面来，让领边的线条显得生动活泼。狭窄的肩膀，可以用垫肩来弥补，裤子可以只顾强调直线。这样，丑就可以转换为美了。

日本人的西服，就像某人借别人的和服来掩饰缺点，特意装得没有缺点（或者有相反的缺点）那样，是不可能装得万无一失的。

日本人祖传的缺点是躯体长、腿短、脸大且扁平的。近来，脱离这一切基准的日本人多了起来。不过，在西方人看来，这种缺点相对的还是很突出的。为了掩饰这种缺点而发明的服装，不用说是美的，但就现在我所能看到的，最美的男人的服装是剑道服。日本男儿身穿仿佛透出一股幽香的深蓝色剑道排练服，手上宛如着上了蓝色，下身穿着裙裤，带上黑色护躯铠甲和下垂物品，再没有比这身装束更美的形象了。这种装束可以掩饰日本人体格上的所有缺点，但它不是产生自“先肉

体，后服装”这种思考，而可能是机能上自然而然地形成的，这符合西方男人的服装原则。这样，对于日本人来说，西服属于日本式服饰观念，剑道服属于西欧式服饰观念这种逆说就将成立。

要是那样，不论何时，东是东，西是西。有可能出现东西同出一辙的男子服饰吗？有。那就是军服。

军人职业，首先是肉体性的职业，因为肉体的锻炼先于一切。男人肉体的基本条件是要使一切都最高度地发达。在肉体穿上的衣服是军服，自然而然地遵循“先身体，后服装”这一服装原则。军服的制作，不问东方西方，都要求特殊的技术，做得合身。因此，它与西服不同，不是谁都可以设法做得像样子的。它对于体态全然走样了的男人是不适合的。传说在美国，腹部突出的将军军服全然不合身的将被革职。不过，首先格外重视外表和仪容的军队，这样做也是理所当然的。因为再没有什么比得上军服的胸部线条、背部线条和腰部线条更能毫无虚假地呈现出男性的力量、敏捷和优雅，而丧失了这些条件的人，就已经没有作为一个军人的资格了。

如果说，作为男性的服装只有剑道服和军服是最美的话，那么，所谓服装不论人们怎么掩饰，它都是需要表现性的特质、表现攻击性的战斗性的男性特质，这无疑是很明显的。所谓服装就是性的东西，而服装离开性越远，就越能成为体现权力及其他抽象性的、充满欺骗技术的东西。

1969 年 5 月

反时代的艺术家

新人与新伦理并不是特别的东西。所谓伦理，只不过是事物的翅膀，是事物生存的方法罢了。没有方法而生存，叫做无伦理。但是，从严格意义上说，没有所谓无伦理。因为生存本身是内在地背负着一种方法。想生存下去时，事物的智慧就已懂得生存的方法。然而单凭“想生存下去的意志”是无济于事的。丧失方法症，美其名曰意志，这才是无伦理。只不过是，即使在现在，生的拟态的事物也是同生存本身错位了的。

探索新人与伦理，似乎意味着探索某种“原型”。在歌德看来，这是探索类似宇宙那样的内在的原型。这是想把自我当作小宇宙的一种欲望。日本中世纪就选择了隐士的草庵，因为隐士的草庵是最接近星空的地方，可以直接接近宽阔的艺术领域。

这种情况，与作家想兼当企业家、兼当大学教授的情况别无二致。作家没有可取的“新道路”，他没有可能成为“新人”的东西。他的意图只是原型。对艺术家来说，摸索原型就是一

切。对原型尽可能正确地忠实地再现，这正是他具有伦理的新颖性。

“新人与新伦理”只能存在于艺术作品中。而且艺术作品中所表现出来的新人的形象，能达到极其正确程度的，正是作者对原型的临摹，个人有各样到达的方法，这种方法与人的历史一起陈旧。

也许可以说，所谓原型是艺术家最非艺术性的欲望的象征。原型的艺术家化身为完全意义上的“被造物”。在那里，从古代的壁画和画在纸莎草纸[①]上的幼稚而拙劣的绘画中，可以获得与在“死”中发现其艺术性冲动的源泉相似的信息。所有企图创造的欲望的根底力量，都是与企图创造的欲望相反的力量，它寻求任何铸像和模型。没有这些，它就不可能再生和繁殖，而且它所寻求的模型，就是当它同这些模型合一的瞬间，它的存在也就丧失了。

有这样一个寓言：有一个人从某小说中站起身走了。他活着，他传播了新宗教和美学，出现了众多的信徒。他们模仿那个“人”的说话方法，模仿那人的走路方法。结果他们就变成辨别不清A是B呢，还是B是A。于是，他们就向作者提出抗议，说：“托那个‘人’的福，我们变成这个样子。请你立即把他杀掉。为什么呢？因为只要有被他模仿的才能，那就没有你模仿的才能。如果他有模仿我们的才能，那么我们的变异

①纸莎草纸，古埃及人用纸莎草制作的纸。

就能不丧失吧。”

贤明的作者回答说：“好，没有理由杀死他。但是，有更稳妥的方法，让‘他’无数地增加。这样一来，你们就可以从欲望中摆脱出来。”

“对。只要对方不是一个人，我们就胜利了。”

勇士们致谢一番就离去了。

还有一种情况——“请立即把那个‘人’杀掉”，作者回答说“好”，就把那个人杀了。于是，他们都模仿他死了。但是，死不是模仿。一个人按一个人的死法死了。当然他们的死，一无遗漏地都已写在“历史”里了。于是，他们的死也被“历史”精心地写了下来。

但是，文学不能创新，甚至只能写彻头彻尾的非独创性的作品。不仅文学，万般艺术的界限就在那里。为什么呢？因为文学的不幸是还没有终了。反之，历史总是终了。艺术上的新颖，并不是历史新颖的敌人。

有些青年纯粹为挣钱才开始从事文学，这简直是全新的类型。我赞许你们的动机的纯粹。“为了金钱”——啊！这是多么美妙的金科玉律，多么精彩的大义名分。我们的动机不是那么纯粹。这种欲望说出口都觉惭愧，更觉羞耻，无目的地驱使我们走向文学。不过，大概也有那种只能对我们说的讽刺吧。

“什么为了金钱？为了这种美好的目的，搞什么文学，太

可惜了。当我们收到书稿的代价——金钱时，总是很不舒服地不得不感到一种不当的优待和敬意。早有思想准备被一脚踢开的人，就像只被温柔地抚摸的狂犬。”

有些人很善于运用两手做法，出色地处理这个问题。一方面从事出版业及其他，另一方面从事艺术。——这也是一种新的类型。但是，这时候他生活的投影场所就全都没有了。就像从两方面接受同等照明亮度的板块一样。于是，他的二重性只能在其架空的（无影的）二重性里得到解决。他在一天当中的某个时间里，是个完全的艺术家。那时他的生活印象是没有经过过滤作用，每天都被堵住，最后整个腐烂。他只能在时间缝隙的纯粹里，用艺术的欲望来加以充实。他将丧失对那个“原型”的欲望（非艺术的欲望）。他将成为一个“艺术爱好家”。

我梦中的“新人”的一种典型——

这种人可以把历史的悲剧性导入今天日常生活的伦理里，并可以坚实地印证作品的健康，淋漓尽致地描写了那种伦理性、那种“赫尔曼与窦绿苔”式的永恒的日常生活。把《赫尔曼与窦绿苔》看成是与德国健全的中产阶级的兴隆相照应的历史产物，这种看法，不过是一种俗说而已。从那样思考历史意义的角度来看，是一种俗见。《赫尔曼与窦绿苔》不是别的，正是创作。历史就是通过歌德的富有成效的灵感，创造了超历史的艺术上的一种规范。历史性最重要的条件就是反时代性。通过它，历史超越历史，从而产生现实生活的永恒的一种典

型。真正的历史的产物，就是“被超越了的历史”。如果创造的精神在当今的日本存在的话，那么，不管任何时代，《赫尔曼与窦绿苔》理应是能够很快就写出来的。

我梦中的“新伦理”的一种典型——

就是把艺术作品当作实际生活上的伦理来思考，就是复活中世纪的艺术家的精神。

1948年8月1日



戏剧的诱惑

喜好均衡

我像水在低处流淌那样，开始写剧本了。我心中所描绘的戏剧地形，似乎比小说还要低得多。在更本能的地方，就是在更接近于小孩儿游戏的地方。

但是，初次写剧本时，不知道该怎么写才好。据说施托姆①给海泽②的信中说"长篇小说和悲剧是同胞姐妹"，迄今写短篇小说的我，凭着这个秘诀明白自己可以写独幕剧。一旦执笔，看到被对话填满整张稿纸时，心中有说不出的羞愧和不安。

在这之前，我认为作为散文来说，对话过多的小说是低级的，我一直在努力节约对话。

① 施托姆(1817～1888)，德国诗人、小说家。著有《茵梦湖》等。

② 海泽(1830～1914)，德国作家。著有《犟妹子》、《世界的孩子们》等。

作为小说家，我的教养是偏颇的，而作为剧作家的教养就更偏颇了。我也曾想过，创作戏剧犹如学习作曲的对位法那样，需要学习剧作法吧。不过，我没有读有关这方面的书，连实地观看话剧，也是从战争末斯观看文学座首演的《女人的一生》开始的。在这以前，我从舞台上获得的感动，只限于歌舞伎和能乐，所读的东西也是以净琉璃为主。我没有现代话剧作家的东西，我非常佩服鸥外的《生田川》和郡虎彦的《铁轮》。此外我喜欢阅读翻译的希腊悲剧、拉辛的剧本和说“犹太人拉辛”坏话的波尔图·利修的作品等。

于是，我尤其向往舞台艺术。

现在我写小说，又写剧本，没有感到任何矛盾。剧场和书斋，是我的跷跷板的两头。

舞台艺术所具有的变幻无常，令人感动的画框舞台形式的严格，启幕和闭幕的裁断时间，概括确切的效果，舞台小道具强烈的暗示力……这些东西，对我都具有可怕的诱惑力。

但是，当我踏踏实实地撰写自己所喜欢的小说时，取代这种诱惑的，有不可估量的牢固的幸福。我感到不幸的，只有在我干着不动心的工作的时候。

童年时代，我喜欢玩积木。它使我明白只要搭上另外一块小木，已搭的东西就会立即失去均衡而瓦解。我很喜欢这种追求到极限，想方设法保持重叠地摞上的东西的均衡。我还深深地倾倒于左右对称的物象，一对美丽的巨大石门柱等。我只要

看到这种物象，就感到高兴。看到巨大的枝叶繁茂、郁郁葱葱的树木，我也高兴极了。

我觉得大树恍若音乐。我看到尽情地向天空伸展的无数小枝桠，它对树干来说，虽然不是完全左右对称，但枝桠和树干都是复杂地遥相呼应，形成一种均衡的静止的姿态。

实际上，不论小说还是剧本，凡是我所想做的事，我都想尽可能地把幼年时代的这种嗜好投放进去并加以运用。我不采用戏剧上的烦琐主义，也不采用小说上的烦琐主义。妇女们凑在井边聊天式的东西，邻居某太太的传闻式的东西，是小说和剧本同读者和观众联系的惟一的纽带，它被称为现实主义，它是令人感到为难的。不过，剧本的乐趣，就在于超越并克服用一切类似烦琐主义的东西装扮自身的烦琐主义。

政冈[①]烧饭，的确是日常琐事，但它照样可以超越日常性的意味而成为戏剧性契机。我想说的小说也必须这样做。

与破坏的调和

我写了我喜欢均衡和左右对称，不过搭积木孩子的喜悦，仅此还未能尽意，用锔子或钉子把积木固定起来，就不会嘎啦嘎啦倒下来，这样的积木会使我的兴趣减半。虽然我憧憬着建筑的原理，但我没有成为建筑家的原因就在这里。

①政冈，松贯四等合著歌舞伎剧本《伊达骚动记》中乳母一角的名字。

学生时代，我在新关良三先生的书里懂得了“灭尽争”这个词组，它曾使我神魂颠倒。连同“悲惨的结局”这个词组，它们留给我的记忆至今依然成为我的悲剧的理念，成为我无法形容的奇妙的支柱。因为我喜欢积木的瓦解。

同均衡差不多，我同样地喜欢破坏。正确地说，只顾面向破坏而被统制、被组织的均衡的理念，就成了我的戏剧的理念。扩大地说，就成了我的艺术的理念。

艺术工作是从事创造性的工作，我觉得这种说法既是美言丽句，也是概念性的思考方法。对破坏与破灭的冲动，必然伴随着艺术创造的半面，没有比达到悲剧的结局的戏剧结构更能使它感到满足的了。戏剧之所以要求最知性的结构，正是因为这个缘故。

如果说弗洛伊德学派所说，人是在对生的欲望和对死的欲求的均衡中生活着的，这是真实的话，那么也可以说戏剧是艺术的模范的典型。为什么呢？因为戏剧就是构造这种生的构造本身。

法国剧本分节的方法是以登场人物为本位的，比如《费德罗》，第一幕第一场（伊坡丽特、特拉美努）、第二场（伊坡丽特、艾诺努、特拉美努）这种分法，把逐渐朝向悲剧的结局倾斜的时间，放在情节发展过程的均衡上加以切断，以显示其横断面，并运用概括暗示，我是非常喜欢这种手法的。在面对悲剧的结局之前，这种小休止所呈现的瞬间均衡的美，实在是无与伦比的。

我也是由于同样的原因，迷恋上拉迪盖的小说按小节分段落之美。

我撰写剧本，好几次随剧本“显露头角”（这是多么眩惑人的语言啊！）。这时我对小说的思考方法也发生了各种变化。

为了使某种固定的风格焕发出青春，必须强制性地让它接触别的风格，这是我的想法。假使我是个中了现代剧的教养的毒素的剧作家，那么我可能会像美国现代剧作家那样，尝试着通过纱幕和照明的运用，把回想和无意志的记忆的小说手法，吸收到剧作中来。但是，我是作为小说家起步的，从日本暧昧的现代小说的方法来看，古色苍然的易卜生那严格的逻辑性构思也十分新鲜，颇具魅力。现代小说也并不逊色。

现代日本固定化了的小说理念折磨着我。于是我想，有朝一日我要把剧本的法则强行引进小说的法则里。

这么一想，就觉得不论哪种西方小说仿佛都是戏剧性的。巴尔扎克的小说，陀思妥耶夫斯基的小说，是多么戏剧性的啊。对于我来说，所谓戏剧性这句话，就意味着是同一切无意识的本能的小说的写法相对立，由此看来，让对立的契机成立的有意识的方法都是戏剧性的。

……由于这个缘故，只要我在现代日本的一个角落上还一息尚存，我就要撰写小说的剧本。对我来说，这绝不是两面派。

1957年9月

我迷恋的东西

一　恶魔这种东西

从最初投入文学起，我对王尔德的剧本《莎乐美》，尤其对附在剧本中的比尔兹利的插图特别迷恋。我最初迷恋这些东西，完全是偶然的。是什么东西在吸引着我，我也无法说清楚，只觉得内心仿佛在酝酿着某种不安，并且在寻求同这种不安结合的东西。我从一开始就觉得这种认真的艺术、教训式的艺术、道德性的小说，毫无魅力。只是，吸引我的恶魔性的魅力这种东西，远比王尔德本身拥有的更加肤浅，这倒是确实的。

后来，我又逐渐地被谷崎润一郎的作品所吸引。不过，我总是天真地、非常感性地幻想着恶魔这种东西。自己什么坏事也不能做，然而却感到自己对坏事抱有兴趣。于是，我开始关心起艺术来，可见我总是把坏事同美联系在一起来思考的。因此，对人类来说，美这种东西似乎是一种难以为情的、应该隐

秘的东西。

我撰写小说的最初动机，也是企图从深藏在内心里的那种可怕的情绪中摆脱出来，才开始从事文学创作的。我还不懂得明确的、肉眼瞧得见的、明朗而有序的美。我仿佛油然生起一种威胁着自己日常生活的、不知从哪里袭来的恐惧。这种恐惧驱使着我走向文学。

二　古典的平静

然而，我逐渐明白了文学所具有的魅力，不是凭一般的手段就能寻觅到的。抓住我的恶魔是天真的、是官能性的恶魔……从精神分析的角度来说，我不能只从少年时代那种潜意识的可能是性欲的、官能性的恶魔那里，一味苦思冥想自己心中的恶魔问题。再说，还有，是不是与自己是个日本人，星期天又不去教会，过着不关心上帝的生活有关呢？如果不是关心恶魔就是美这种简单的联系的话，那么我也许早就是信奉宗教的人了。

只是，我阅读了许多小说，在接触各种宗教的过程中，我逐渐明白真正的艺术之美，是更广泛、更明朗，这样说也许显得很怪，不过，这种美是更平板的东西。就是说，虽然那里可能隐藏着什么，但作品的表面是歌颂秩序的正确的、充满光明的作品。这种想法在我脑海里浮现了出来。

那时候，我接触并非常受感动的作品，是拉迪盖的《奥热

尔伯爵的舞会》。我通过它才逐渐明白，除了王尔德所具有的不均衡的美之外，还有均衡的美；除了恶魔性的东西的奔流之外，还有阿波罗式的睿智创造的艺术的美。人的觉醒是由官能性的东西向知性的觉醒发展的。少年时代谁都明白这一发展的轨迹，我也是从这一轨迹走过来的。我们少年时期突然想读哲学书，或憧憬着知性的东西。在我看来，这还是一种冲动，长出粉刺的少年感到自己体内涌起一种冲动的不安和性的不安，就会产生一种恐怖感，即害怕自己如果不掌握一种驾御或操纵它的本领，人生就将破灭。可以认为这是一个时期的觉醒。如果没有这种冲动性的东西，恐怕知性也就不可能有力量吧。因此，我认为少年时代可能没有性欲的知性的自觉，只有了解人生的一半的能力吧。

且说我内心也曾涌起自己对不安的斗争，或驾御自己对不安的智慧。不过，拉迪盖的小说确实给我们全面地回答了这个问题。就是说，二十岁的小年竟能如此理顺自己简直又能如此平静地构筑起作品的抽象世界，对我来说，这种成功的例子，对我来说简直是奇迹，是惊异，是一种神秘。总之，少年时代，不论你如何阅读自己难懂的书，积蓄知性的力量，也会出现超过它的东西，这种东西同超过它的东西的斗争，总是在行将破灭的不安中扩展开的。可是，拉迪盖却能同它进行巧妙的斗争，并且能像降服恶龙似的，在自己体内构筑起完整的秩序来。就像战争期间我的情况一样，当时我从正面切身感到我周围的世界渐渐崩溃下去，虽说什么一亿人一条心，但我觉得大家都住在一个伪善的世界里。从根本上说，这是在迈着崩溃的

一步。

在这种环境中，拉迪盖的小说具有对这种东西的一种反抗的意义，我越感到时代一切都在堕落，就越发觉得古典的冷静的东西的魅力，强烈地打动了我。这点，掘辰雄也在写，在前次大战后的无秩序的时代里，只有拉迪盖独自抱着秩序，傲然地撰写作品，在被当时的无秩序缠身的青年人中，他一枝独秀地亭亭玉立，它使我深受感动而浮想联翩。

我从拉迪盖那里接受影响的这种时代，几乎一直延续到战后。我觉得战争结束时，日本也出现了拉迪盖所体味到的无秩序的景象，这种想法越发使我成为拉迪盖的狂热的崇拜者。事实上，如今回想起来，我觉着日本在这次大战后的无秩序状态，与其说像欧洲的第二次大战后的无秩序，不如说更像欧洲第一次大战后的无秩序状态。

三　两种东西的综合

但是，战争结束后不久，我也逐渐从拉迪盖那里清醒过来，这样的日子终于到来。那时，我阅读了森鸥外的作品。森鸥外和拉迪盖不同，是一位高尚的成年人。他轻蔑感情是把一生都放在非常知性的抑制下度过的人物。虽说拉迪盖是冷静的，但是不能说与他那过分透明的美相反的，从少年期间青年期转变时就没有诉诸时代的感伤情绪。森鸥外则不论从哪点看，都没有诉诸感伤的成分。我讨厌自己体内的感伤主义，我

对森鸥外蔑视感伤的态度、非常冰冷、非常理智的优越感，其背后所隐藏的虚无主义、完全无感动的这种东西渐渐感到有一种魅力。反过来说，也许我只凭对拉迪盖的魅力，就无法找到足以对战后时代的危险潮流进行抵抗的立脚点。

然而，森鸥外是一位比拉迪盖更难模仿的先生。我觉得他是一位非常成熟的成年人，是明治时代的人，是综合东方与西方教养的伟大人物，同时又是一位背后恰恰对所有恶魔的东西、一切黑暗的东西拥有知性的人。例如在他的短篇《百物语》等作品里，可以窥见比我少年时代所憧憬的王尔德的恶魔主义更强烈的、更阴暗的恶魔性的东西。

我循序渐进地在文学上懂得思考知性的东西与感性的东西、尼采所说的阿波罗式的东西与狄俄尼索斯式的东西，缺少哪一方都不是理想的艺术。这样我现在就逐渐憎恨战争期间的浪漫派，与此同时，我也逐渐感到没有浪漫性冲动的古典主义，也是没有意思的东西。现在回想起来，战争期间搞的布尔热[①]的小说是枯燥的知性的产物，我逐渐清楚地知道了那种东西没有什么艺术力量。并且还逐步清楚地懂得了沉淀在拉迪盖那冷静的艺术深层的东西，是由抗衡拉迪盖少年时代的罗曼蒂克的心情所支撑着的。我仿佛在抗衡这个词里找到了艺术的秘密。时代恰逢盛行抵抗的时代，所有的人都宣扬在日本也有反抗似的。于是，在自由与无序的氛围里，不知向何方的反抗

① 布尔热（1852～1935），法国小说家、文学评论家。一战期间法国保守知识分子思想的代表人物，支持教会、国家主义和君主政体的说教。

的气焰高涨，这种现象在青年中是一种流行。因为所谓逆反的路线还没有到来。

我绝对没有企图利用时势，不过从青年期的冲动中，我渐渐感到自己对世俗性的东西的反抗，或者对既成道德的抵抗。我思考着设法把这种主题镶嵌在古典的形式里，我对形式的欲望，越来越只顾向古典的方向发展。我内心中的文学的主题，越来越陷入为抵抗而抵抗、为反抗而反抗的境地。

但是，另一方面，我体内毫无办法的明朗的艺术的魔力又开始复苏。以音乐来说，就是莫扎特那样的，以小说来说就是斯丹达尔那样的东西，而且这些东西之外还有希腊的艺术。我还是以尼采式的思考来看待希腊的艺术，不过，不管延伸到何处都不只是偶然看见的没有阴影的明亮、完全的冷静、有时是爽朗、快活、朝气蓬勃的，我被潜藏着最深沉的不可思议的东西所打动。于是甚至以为最表面的东西就是最深层的东西。为什么呢，因为我已经厌腻心理分析，我并不认为人的问题全部都是从那里产生的。毋宁说，我感到人的一些表面的动态，或是在描写曝晒在阳光下的平面上的东西，反而会出现人类存在的恐怖或阴暗。

那时，我有机会出国旅行。我一边在外国旅行，一边不能不越发深深地沉浸在这种思考里。使我迷恋的东西几乎都是事物的表面。已经不是人的心。比如在巴西，在那灿烂的阳光下，人的心完全被隐藏了起来，只有一切事物的表面在闪烁着反射的阳光。还有在意大利和希腊，在干燥的空气中，到处都在使用的大理石材料，这些都没有阴影，归根到底都是停留在

表面的美上。映现在旅行者的眼帘里的，是它们在唱歌，开怀地享乐人生，仿佛惟有现在才是活着的。我简直像被这种看似肤浅的拥有光明的神秘所深深地吸引住。只想藏身在黑暗中，对深刻的民族和艺术渐渐地不感到有魅力了。

于是，我开始了对希腊的狂热。我尝试着学点希腊语，但是太难了，后来就没学下去。具有希腊艺术性的东西，在现代不可能复苏，但它所具有的理念，反而比现代艺术更加强烈地逼将过来，这是无可奈何的事。

四　朝向根本破灭的冲动

且说，现在我所感受的魅力是什么，我也不十分清楚。我想大致可以说，在艺术里不管怎么说，都有朝向破灭的冲动。我想托马斯·曼之所以对市民性的东西那么关心，是因为他的体内蕴含着向破灭更强烈的冲动的缘故。曼费尽毕生的精力，表现出坚决成为一个真正市民的演技，但我读曼最近的作品《受欺凌的女人》等，也写了人受自然的欺凌，人的无意识的生命通过自然的力量不知不觉间被引向破灭这个古老的主题。是什么东西迫使我们那样地涌起破坏的冲动呢？我们不能永远相信建设性的艺术，而且艺术的根本就是使人从普通市民生活的健全思考中觉醒过来，使人不丧失陷入令人震惊的思考。如果艺术家所从事的工作，同市民的思考全然一样，那么就没有艺术出现的动机。我想，这可能是不把现存某处的东西一下子

毁灭掉，事物就不能复苏，恰似希腊的阿多尼斯[①]节那样，一切收获的仪式都是从阿多尼斯的死亡中产生出来的，艺术这种东西只能通过一度死亡再复苏的形式来把握生命吧。在这点上，文学也像古代的秘密仪式那样。庆祝丰收的时候，一定充溢着死亡和破坏的气味。但是，死亡和破坏也不能原封不动地闲置在那里，它一定会预感着春天的复苏。

一般地说，我对只把死亡和破坏本身当作主题的艺术不怎么感兴趣。我对所谓疯狂的艺术以及疯狂的天才，没有太大的兴趣。我还是梦想着通过死亡和破坏总是可能复苏的。我以为这种梦想同根本性的破坏的冲动很好地完全一致起来的时候，就有可能产生出优秀的艺术来。

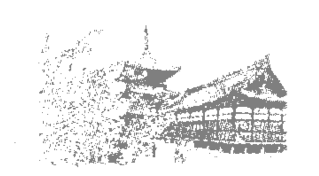
比如，我喜欢建筑的理念，数学和建筑不仅是希腊艺术，也是欧洲艺术的基本。但是，真正的建筑有其目标，即要建筑成永远不坏的房子。恐怕没有哪个建筑家想兴建刚一完成立即就毁坏的建筑物吧。这就与艺术存在根本性的不同。艺术这种东西，作为作品的形式与建筑相似，优秀的小说、优秀的艺术也如同坚固的建筑，可以保持上千年、二千年。不过，我想这种建筑所具有的理念，恐怕不能是相反的，即刚一完成就毁坏掉了吧。

我经常喜欢拿积木作比喻，不过，优秀的艺术具有类似积木那样的结构，像搭积木那样要取得平衡而组建起来，但建造

①阿多尼斯，希腊神话中的美少年。一般把他看成是植物的精灵，他的死亡和再生表示自然的循环。

时作者的心情，必须是不组建到把最后一块木片搭上去，就不会感到满足，纵令一搭上去，这份积木工艺立即毁坏掉也罢。积木在保持完全平衡后，就不继续再搭了。我认为这样的作者就不是个艺术家。社会上教训式的作家或所谓号称健全的作家，是讨厌毁坏积木的。尽管明知搭上最后一片积木，眼看着整个搭起来的积木就会倒塌下来，但还是把最后的一片积木搭上去，于是积木就稀里哗啦地整个倒塌下来。我认为这样的积木工艺才是艺术的建筑术。

1956 年 4 月



听小泽征尔的音乐会

最近，听外来演奏家的音乐已习以为常。但是，我未曾见过变得奢求的听众对这样的音乐会竟如此狂热，如此兴奋地掀起激情的风暴。这宛如东京人对弱者表示同情的那股情绪，成人节在日比谷公会堂集结的感觉一样。为了买到一张自由席的入场券，人们提前两三小时在这寒冷的天空下排长队，临近开幕时场内的空气很紧张，仿佛只等待点火之势。开幕时，小泽氏的介绍人井上靖氏代表发起人致辞，话里充满了无微不至的关怀和温馨。乐团团员们就坐后，小泽氏登上指挥台，这时欢迎他们的掌声犹如一个巨大的心脏在搏动。小泽氏的眼眶里早已闪烁着泪光。

这样，如果乐曲很差也是毫无办法的事。不过，演奏的是德彪西的《牧神午后前奏曲》、舒伯特的《♭小调未完成交响曲》、柴可夫斯基的《第五交响曲》。当晚的演奏十分精彩，我从未听过如此新鲜、如此精心演奏的《♭小调未完成交响曲》，特别是柴可夫斯基的曲子压倒了一切。我深深地感受到了音乐抓住听众，带领着他们遨游乐境的情景。

谢幕的热烈场面，恐怕也将会永垂青史。对外国演奏家尽礼仪尽到什么程度，我不甚了解，不过，夸大地说，当夜的喝彩是国民性的喝彩。小泽氏在舞台内侧不知多少次用手绢揩拭着被汗水夹杂着泪水濡湿了的脸庞。他为了答谢场内的掌声，又走到舞台前面来。回应谢幕又演奏了德彪西的《月光》，进而演奏柏辽兹的《浮士德的沉沦》中的拉科齐进行曲。交响乐团两次谢幕都演奏曲子，这是罕见的。尽管如此，全场的掌声依然经久不息。场内的灯光渐渐昏暗下来，小泽氏折回舞台内侧，被摄影记者团团包围着。他轻轻地拍了拍怀抱花束的爱妻的脸颊，以示抚慰。试想这数月来小泽夫妻的心境，这诚然是一种自然的、优美的举止。

他今晚一定是处在幸福感的巅峰吧。数日后他将前往美国旅行演出，就可以抱着快活的心情离开羽田机场了。

我作为朋友，一边望着他沾满泪珠和汗水的脸，一边想道：“喂，您瞧，小泽征尔也是日本人”，从而加强了信心。

去年在日本，有两个青年尝尽了日本的好处和坏处，领略了日本最深层的滋味。一个是快艇青年选手堀江，另一个就是小泽氏。

当晚的音乐会是朋友们抱着“让小泽音乐的真正支持者聚集一堂，鼓励他吧”的心情郑重地举办的，而并不是采取抗议NHK日本广播协会的形式。它既然获得了如此巨大的成功，也就再没有什么话可说的了。

日本有一种奇妙的坏习惯。蔑视青年就说什么“黄口孺子想干什么”，另一个说法则是：“年轻是至高无上的价值”。这

是多么鲜明的对照。我不属于这两种中的任何一种。小泽征尔不是因为年轻所以了不起，而是因为他是个出色的音乐家所以才伟大。当然，他也需要成熟。在这次事件中，他把理论当作武器进行了战斗。即使这自始至终都是正确的战斗也罢，日本的好坏都在于无理论的特征上。理论陷于孤独，这是日本人的命运。在这种孤独的深层，如果他能够自觉到日本人的本质的话，日本人大概绝不会把他推到亡命者似的“国际性艺术家”的寂寞的境地吧。通过今天晚上的喝彩，他理应深深地感受到这点。

只是，这是一种讽刺。也有可怕之处，那就是这个事件把他推向一种窘境。也许在眼睛看不见的地方，这种令人讨厌的日本的温情主义、共同体式的解决问题的基础，也同今晚那种美好的鼓掌喝彩所依赖的基础联系在一起了。作为艺术家应该铭记和警惕的正是这点。

我相信解雇他的 NHK 乐团的每一个团员的心中，也都盘踞着对纯粹音乐的梦和理想的。人们光靠固执和脾气是无法活下去的。在日本式的羁绊中，人们对西方音乐寄予梦想，挣扎着生存下去。这种梦想，就算多少有点错误也罢，小泽氏对他们的梦想还是持有雅量的。我衷心期盼着这一天的到来：他一面从事这种世界共同的音乐语言的工作，一面也能精通最难相通的人心，成为一个真正的高手。

1963 年 1 月 16 日

歌舞伎与我

“不要让小孩子看戏”，这是我家的方针。可能由于这个缘故，小学时代我几乎没有看过歌舞伎。要说留在我记忆里的第一出戏，大概就是1938年10月歌舞伎座上演的《忠臣藏》吧。记得当时，演员比较少，在《忠臣藏》里，羽左卫门扮演若狭和由良之助，以及“男女私奔”的勘平，菊五郎扮演判官和“男女私奔”的阿轻，以及“第五场”“第六场”中的勘平，在各场里，眼花缭乱地变换着角色。

爱好戏剧的人，恐怕谁都曾有过一阵狂热的时候吧，我到了上中学时，逐渐懂得一点戏剧的事，这种时代持续了相当长的一段时间。我读过冈（鬼太郎）和三宅（周太郎）的戏剧评论，以及其他各种文献，去看戏时，我便携带上全套书，一边看戏一边作笔记。观罢，一定在笔记本里写上了对该剧的剧评。从这个时候开始，我就养成了这种习惯。现在我还保存着那个时候的笔记本。不过，当年我摆出一副非同凡响的、很在行的架势所写的剧评，现在打开一看，简直是可笑至极。我把报上的剧评和广告等都精心地剪贴了，这也说明了当时的热中

程度吧。战争结束后，根据驻军的命令，大部分的时代狂言都被禁止上演，这时，我相当愤慨，把报纸发表的被禁演的狂言的名字剪下来，还写了痛骂这种做法的文章。

我对歌舞伎之所以着迷，主要在于其中神秘的光怪陆离的氛围。比起当代事态人情剧来，我更喜欢历史剧，这是自不待言的。在《菅原》一剧中，我最喜欢的是“道明寺”这段。在《千株樱》一剧中，从“男女私奔”到“四切”的忠信，我都很喜欢，我不太喜欢“寿司铺”。由于缺乏演员，很难看到理想的舞台表演，不过从“渡海屋”到“大物浦”的知盛以后这几场戏，当然都是符合我所嗜好的戏剧。

虽说是怪诞的戏，就像歌舞伎十八出拿手戏那样，我对十分荒唐的东西不是那么感兴趣。对我来说，最具魅力的，多半是接受大陆影响的歌舞伎那种幻想性的氛围。因此，我喜欢像《关口之门》这样的戏。《金阁寺》也是我非常喜欢的剧目之一。

我这回之所以改编芥川的《地狱变》，正是由于对属于《争皇位的世界》等系列歌舞伎所反映王朝世相的诗的构思十分着迷的缘故。

上代宗十郎就是演活了这种气氛的演员。在戏剧评论家中，对歌舞伎的看法最引起我共鸣的是户板①，我接受了他的处女作《表演论》的影响，这部著作高度评价了当时还不怎么

①户板，即户板康二（1915～1993），日本戏剧评论家，小说家。著有《表演论》、《我的歌舞伎》等。

被人们所承认的宗十郎。我是那么地热中于宗十郎。战争期间，听说他上演《大藏卿》，我就去浅草观看了。那个大藏卿的曲舞饶有兴味，至今还难以忘怀。战争结束后，在第一剧场观看了《宫守酒》中的桥立等，我并不觉得特别杰出。不过，九月里在歌舞伎座观看了时藏的戏后，感到现在才让人想起宗十郎这位优秀的演员。在三越剧场上演的兰蝶、吉右卫门的《双巴》，加上久吉的优秀演技，真是无与伦比。

关于上代幸四郎，人们在他生前说三道四，净指摘他的缺点，但据我所知，他也不是人们所说的那样因陈守旧。我看过他同菊五郎演的《茨木》不少次，总觉得他在菊五郎的茨木之上，幸四郎的绝招实在令我佩服。他到了晚年，怎么说呢，令人感到他长年累月练就的一身技艺呈现了出来，他都把许多极恶的角色演得很出色，至今仿佛还栩栩如生地浮现在我眼前。战争结束后不久，在东剧场所上演的《男女私奔》中的忠信，同竞相登上花道时的脸部表情，或表演中一举手一投足，都无比的美。歌右卫门这种动静的相结合，使人有一种大地回春的感觉。

对演员喜欢或不喜欢，犹如朋友中有性情合得来与合不来的一样，从这个意义上说，菊五郎不是我特别喜欢的演员。我对《漂泊的和尚》中那样精湛的舞蹈，或《替身坐禅》中那样的角色都很钦佩，《道成寺》是菊五郎独特的戏，但我觉得还是歌右卫门现在表演的才是本来的东西。

对于歌右卫门，我已经献上了许多赞美之词儿。无容赘言，不管怎么说，他是我所敬佩的演员。

处在过渡期的现代歌舞伎演员急于想学习现代的教养，这种心情是可以理解的。不过，对于歌舞伎来说，一知半解的知性反而会成为一种阻碍。歌舞伎演员的根底，必须是一种傻劲之德。想到号称读破千卷万卷书的大知识分子群中，也有具备那种傻劲之德的人，歌舞伎演员只读了少量的书，就轻易地把它丧失掉，未免太遗憾。可以说，友右卫门等是最好例子。我对现在的演员们，最希望的是：不要动摇，要对自己的工作有信心。

我不想去歌舞伎的后台，尤其不想在后台见到我所喜欢的演员。也许这是对艺术的浅薄涉猎者的态度。不过，我是想把舞台的形象放在珍惜的位置上。缘此，记得有那么一天，《文艺》杂志计划让歌右卫门和我会面时，我特别提出了要求，于是我便同已化好妆准备上场的、扮演阿轻的歌右卫门对谈了。

就像为了开出更美的花需要尘芥一样，艺术是从许多污秽的地方产生的。个人的艺术，背面即使污秽或许可以掩饰，然而戏剧这样的集体艺术的背面，表露出其丑陋也是自然的吧。尤其是像歌舞伎这样，应该产生出怪诞的美的背面，绝对不可想像它是清洁的。再说，希望它是清洁的，这希望本身也是错误的吧。艺术应该是观赏其作品后加以评价的东西，观赏者没有必要对其创作过程中指手画脚。歌舞伎的背面，也应该说，前途是未知的世界，我愿意继续努力下去。

1954 年 1 月

电影的肉体论

—— 其部分及整体

一

《电影艺术》杂志是一本挺有意思的杂志，它以电影为诱饵，每期都刊登竹林七贤远离尘世的高深议论。所谓尘世就是低俗的大众，他们把这种低俗的大众的无意识部分，有时作知性，有时作社会科学式的分析，从而导出出人意料的结论来。这种结论出奇地有趣。在这里，社会上声名狼藉的电影有时甚至贴上了杰作的定评标签。在这里看不见那种不痛不痒的良心派的电影批评，或那种表面上看是和平主义，实际上则是为政府的文化政策摇旗呐喊的影评。一切都显得偏激、无政府状态，但在那里，也不无类似玩具店的氛围和糖果店、小巷出售手枪模型小店的氛围，不过，店铺表面上当然不会摆出这种危险的实物。整面墙上布满了仿佛用火药球乱写一气的东西。因此我也放心地加入这个乱写的行列。

看来再没有比电影更合适于充当诱饵的东西了。乍看电影是显得愚蠢的大众娱乐的（随便的）代表，不过，在电影里似乎有蒙蔽资本家、大众以及官府眼睛的暗喻。小说的读者是难以取悦的，只要他们察觉到暗喻，就会觉得自己仿佛受骗了似的，从而井上靖的小说《成吉思汗》始终就是成吉思汗的小说，而不是暗喻日本现代的政治。安部公房的《砂女》写的就是砂，就是女人，而不是别的什么。但是，在电影里，它仿佛意味着什么。低俗的大众对性爱场面很兴奋，对武打场面很激动，看过电影感到满足而踏上回家的路，他们绝对没有看穿 X 隐蔽在电影里，而《电影艺术》的执笔者和读者却似乎明白这点。

在电影里，艺术上的双重战略与政治主义特别显著，这就需要以领会问题的能力差、心情浮躁的、低级的观众作为对象，艺术性地解决他们不满的欲望。电影的暗喻，可能是某种痛快的事吧。

但是，从多少了解一点实际的角度来看，在制作电影时，必须承认感觉性的抵抗要比知性的战略更有分量。试举市川昆导演的《雪之丞变化》来说吧，这部绚烂的颓废派艺术的精华，究竟要蒙骗谁而制作出来的呢，这不禁使我哑然。市川的感觉性抵抗之猛烈，以他的长篇记录影片《东京奥林匹克》而闻名遐迩，但他绝不运用什么战略，结果获得了胜利。所谓电影的暗喻，简直是很麻烦的事。荒唐的电影，就需要荒唐的暗喻，为了对抗一般大众的过度“肤浅领会”，似乎就需要过度的“深刻领会”。我把《雪之丞变化》称为颓废派艺术，并恭

贺它，也许这是感染了《电影艺术》的毒素的征兆吧。

影像这种东西，无论导演多么运用知性的制约能力，计算外的猛烈攻击也会突然显露出来。因此，显露出来的东西可能会遭到各种议论，导演也就会因此而越发郑重其事地发挥自己的意识性和知性的制约能力。于是 das Ding an sich （康德语：物自体—— 译者注） = 暗喻这种奇妙的数式就成立了。

二

从我的情况来说，这种物自体 = 暗喻就是人的肠子。

突然说出肠子这种事，可能别人听了也不明白吧。我在自己制作的电影《忧国》过于忠实原作，让剖腹自戕的青年军官露出了内脏。但是，在日本公开上映时，根据电影伦理规定管理委员会的健全的判断力，这种物自体是不让公众的眼睛触及的。在原版影片里，这种令人毛骨悚然的场面是压倒性的，这里充满了惊人的感觉性的说服力，即下体裸露癖患者的惊人的感觉性说服力，肠子象征着人的诚实，这是日本人的传统式的思考。我确信，如果不让人们看到这个场面，就绝对不会懂得剖腹这种行为的真正的日本文化史的价值，因此我才让观众看到“我的诚实”。

尽管如此，肠子只不过是人类肉体的一部分而已，它同生殖器一样，没有什么像样的个性，为什么无个性的东西竟能使人震惊，或者使人猥亵呢？在这里，在与电影的特写技巧有关

联方面，我发现了各式各样有趣的问题。

电影的特写镜头，本来是为了把美丽演员的脸作为巨大的观念性的性的对象来加以使用的。超越一定的自然尺度时，最逼真的描写就如实地转化成一种观念……在这里就有特写镜头的古典式效用。在技巧上，为一千名观众而被扩大了的美丽的脸，这不仅是停留在让一千人一无遗漏地清楚地看到那张脸，而且是为了要成为一千人中的每一个人的个别幻想、个别观念所必要的。戏剧演员的脸，只是由众多的观众来“分享”，可是电影演员的脸，为每一个观众所“全面拥有”。这就是所谓明星的根本理念。

能不能把镜头更扩大些呢？让眼睛和鼻子溢出画面，只留下好几米长的大嘴唇。这张嘴唇几乎接近个性与普遍性的观念的境界。这张嘴唇在行将接近×山×子小姐的嘴唇时，又渐渐地远离了它，通过×山×子小姐这个残像，在完全无个性的普遍性的观念里，留下了精神性的“爱”的志向性的余白。

所谓明星，是通过留下这种接近边缘的“爱”的志向性的余白，勉强地避开了成为平等的性爱的女职员。但是，电影的感觉性暴力，实际上就是无限地把人们推向抛弃这些个性的方向，这也是事实。最后，无个性的生殖器的特写镜头，就作为崇拜生殖器的对象表现了出来。

至此，概括来说吧。

特写镜头的本来目的，是扩大演员那张美丽的脸，在这里包含着相反的机能，内里有不断地向无个性的普遍性观念推进的倾向。

且说，在肉体的各个部分里虽然没有比脸更具个性的部分，但是脸以外的无个性的各个部分，诸如“×山×子的脚”、“×山×子的胸脯”的这种状态，作为“被指名的无个性”，名与物彼此都逆反地得到加强。可以说，这是一般的性爱的逆反式结构。也可以说，任何媒体都比不上电影，可以十二分地利用它。

那么，肠子又怎么样呢？

如果这个场面露出的是真的肠子，那演员就无法活了。既然电影不是写实的，它就不可能是“×川×男的肠子”。在电影里看惯了死亡的人，对这样的特技会受到强烈的冲激，不过已经从这种冲击闯了过来，诸如“×山×子的脚”也就成为“被无个性的爱所侵蚀的个性”那种危险的性爱。这才是真正的冲击，对于肉体，我们模糊地觉得这是安全感的颠覆，是能够看到肉体内里的恐怖。它会诱发人们恶心。这时，人们毫无疑问是完全面对这样的实相，即特写镜头的终极目标、与无个性的普遍性观念几乎是同质同类的、人的无个性的普遍性的肉体存在的实相。这才是我所称的“诚实”。

三

看了藏原惟缮导演的《爱的饥渴》的电影的试映，我觉得这是一部优秀的电影作品，作为根据我的原作改编的电影，继《炎上》之后，市川昆氏的这部电影，可以说是做得很出色的。

最困难的悲惨结局的杀害场面，组织得形成必然的具有论理性的说服力，这种情节的展开，实在令人佩服。在绝不相般配的恋爱故事里，末尾的温室场面，悦子追问三郎：你怎么知道让女佣做人工流产手术的是我干的勾当呢？三郎仿佛面对她那带哀怨的神色反问她道：你怎么知道偷盗维纳斯像是我的作为呢？这一瞬间没有任何接吻，也没有拥抱，有的只是可怕的热度高涨的恋爱激情的迸发。我觉得安排设计到这个程度，实在是精彩至极。

却说，这是所谓的女性电影，浅丘琉璃子所扮演的悦子始终占据着电影的空间，我为她的令人瞠目的出色演技震惊不已。

最后，我再谈一段与演技和导演无关的事。

米洛的维纳斯展在上野美术馆展出时，观众排成蜿蜒的长蛇队列，都呆呆地张大嘴仰望着那尊发人深思的女人全身像。后边的人往前拥挤，前边的人就只好退场，在日常生活里，要站在那样的位置，悠闲地仰望这种风格的女人全身像，恐怕只有在脱衣舞的客席上才能做到吧。这尊雕像呈现的是非日常性的全身像，看起来普通的女人裸体不是这样的。但是，那尊像也是裸身像。因此，能聚集那么多人。如果米洛的维纳斯是穿着衣裳会不会掀起这种程度的人缘，是令人怀疑的。整个地、压倒式地、不容分说地花上一个半小时观看一个穿着衣裳的女人像，这肯定是相当令人厌烦的事。活像原本要买鱼块回来，却被人强令把整条鱼买回来那样，去看女性电影的男人，绝不应该像那些急匆匆要去买鱼块的人，他们是带有吝啬的根性的。

当然，这不是两个极端的大小的、两个极端的技巧的所有例子。但是，我认为电影和戏剧最明显的不同，在于是否能够将人的全身、整个肉体，只当作一个整体来加以运用。在电影方面，行动上当然可以运用全身，可是心理上就完全不需要运用全身。这时候，除了表现出一定的心理所需要的一部分肉体以外，剩下的另一部分肉体都是多余的，并堕落成装饰性的东西。而且，物自体——电影艺术的魔——是不断地在这里出没，例如，述说一个女人的悲剧性的心理过程时，我们无论如何也会看到在她的腿上、她的肩膀上，在所有对抗心理上、女人生理性的存在形式上，都弥漫着朦胧的雾。这部分就是与妊娠、育儿等有关的女性的部分，男性基本上只能袖手旁观，别无他途的部分。因为这部分经常违背论理，所以我们仿佛将窒息于这种形象的非论理性中，都又必须追逐戏剧性的论理。这是相当苦闷的。男性观众之所以不想看女性电影，恐怕不止是由于对女人的衣裳和装饰品不关心的缘故吧。

“用全副身心去演戏吧!”

导演可能会把嘴靠近扩音器这样怒吼。但在方法论来说，电影从一开始就是一种通过部分的揭示来暗示整体的艺术，它同首先通过整体的呈示来不断活用部分的戏剧艺术是不同的。因此，导演这么一怒吼，演员似乎也可以这样反吼道：

“算了吧，我们又不是在演戏。”

1966 年 5 月

我喜欢的作品和人物

——从希腊到现代

人到成年，对小说主人公等的虚构人物，就不那么认真地迷恋了，那种狂热的迷恋，只限于少年时代。不过，少年时代的我，与其说是迷恋作品人物，不如说认真地迷恋着神童作家拉迪盖[1]。

在我的记忆里，不记得我对作品中的人物有什么太多的迷恋。孩提时，我对冒险小说的主人公看得入迷，可是后来我读王尔德的作品，对道林·格雷也不着迷；阅读拉迪盖的作品，对玛沃·奥热尔也没有迷恋。在日本小说里，我更不记得为哪个登场人物神魂颠倒过。

但是，我同作品中的男主人公或女主人公投缘不投缘，却成了促使我决定喜欢或不喜欢这篇小说的一个因素。

在二十世纪的小说中，我很喜欢拉迪盖的《奥热尔伯爵的舞会》中的玛沃，但还没到迷恋的程度。玛沃有一半是我永恒

① 拉迪盖（1903～1923），法国作家、诗人。著有《魔鬼附身》等。

的女性，但是不断地迷恋永恒的女性，体力会支持不住的。我觉得莫里亚克[1]的《黛雷丝·台斯盖鲁》果真有那样一个女子也是很可怕的。但是我喜欢。科克托[2]的《调皮捣蛋的孩子们》中的达尔捷罗、阿兰－傅尼耶[3]的“大摩尔纳”的主人公等一帮难以对付的调皮捣蛋小鬼，前者还有波尔的姐姐，这些孩子们的世界的希腊悲剧式的人物，我也很喜欢。

希腊悲剧式的人物，诸如美狄亚[4]、厄勒克特拉[5]、安提戈涅[6]等，我都很喜欢。拉辛的戏剧中的菲德拉和阿格丽品娜，我也很喜欢。《布里塔尼居斯》[7]中的尼龙很好，《菲德拉》[8]中清纯的伊坡利特也很好。

在十九世纪的小说里，巴尔扎克的波特兰是多么有魅力的创造啊！那完全隐身的纯粹的野心、近于无目的的复仇热情、

①莫里亚克（1885～1970），法国小说家、评论家、诗人。著有《黛雷丝·台斯盖鲁》等。

②科克托（1889～1963），二十世纪法国艺术家。著有《调皮捣蛋的孩子们》等。

③阿兰－傅尼耶（1886～1914），法国作家。著有《大摩尔纳》等。

④美狄亚，希腊神话中的一名女巫，曾帮助阿尔戈英雄的领袖伊阿宋取得金羊毛。

⑤厄勒克特拉，据希腊传说她是阿伽门农和克吕泰涅斯特拉的女儿。她父亲被谋害后，她把弟弟俄瑞斯特斯送走，从而挽救了他的性命。当他返回时，她帮助他杀死其母与奸夫。

⑥安提戈涅，希腊神话中俄狄甫斯和他的母亲伊俄卡斯忒由于不知情而乱伦所生的女儿。

⑦《布里塔尼居斯》是拉辛1669年的悲剧作品。

⑧《菲德拉》是拉辛1677年写成的最后一部最深刻、最富有诗意的悲剧。

超人的睿智和野兽般的膂力、炉火纯青的嘲笑……仅从这一个人物的身上，仿佛也能听见人性的交响乐般的轰鸣。

坡的《合谋》中的阿芙罗蒂特公爵夫人，他的诗歌中的阿那佩尔·利，维利耶·德·利尔－阿达姆[①]的《维拉》、《人的欲望》中的著名老演员等等，这样列举下去就没个完了。

十八世纪的作品中，歌德的散文诗《赫尔曼与窦绿苔》这两个人物，总是在我眼前浮现，后来者谁都无法写出一对如此这么美好的情侣。二十世纪的今天，赫尔曼与窦绿苔已经无法在前景中出现了。好容易才出现曼[②]的《托尼奥·克勒格尔》的大团圆，在大团圆里，读者在背景的跳舞群众中瞥见的姿影，可能是看到这部《赫尔曼与窦绿苔》的后裔了吧。

1952年12月27日

① 维利耶·德·利尔－阿达姆（1838～1889），法国诗人、剧作家、短篇小说家。著有《阿克塞尔》、《冷酷的故事》等。

② 托马斯·曼（1875～1955），二十世纪德国最杰出的小说家。著有《布登勃洛克一家》等。

天才拉迪盖的文学与电影

1929 年，科克托在《鸦片》的梦中，梦见了拉迪盖的小说《魔鬼附身》拍成了电影。约在二十年后，这个梦实现了。但是，不知道科克托看了这部影片后说些什么呢？

小说《魔鬼附身》是我中学时代案头常备的书籍。这是一本由改造文库出版的缺字较多的书。我想像着各种缺字，越发把作品神秘化，对它产生崇拜。不过，我不知道原来在这些缺字里交织着性爱的部分和反映的部分。

“所谓××就是骑自行车旅行！”

这样一行字，无论作多么高深的臆测也还是弄不明白的。于是不断地将有关性爱二字的习惯用语安上去，光怪陆离的想像便翩跹起舞。其实，这××的缺字，只不过是“战争”二字，这是战争结束后我们才知道的。

读着战后出版的全译本，我感到自己更可以用纯朴的目光来阅读少年时代神秘化地阅读的部分。青年时期远比少年时期老实得多。这种倾向，多半是来自空想能力的衰微。尽管如

此，至今我还是很喜欢这部小说。

正如科克托所说的，拉迪盖的《魔鬼附身》和阿兰－博尼耶的《大摩尔纳》是代表着第一次大战的战争期间和战后的青春的双璧。这次大战后，很不幸，没有青春的文学。时代就是这样的时代。最近名声很响的詹·洛西的《不幸的出发》等，其文学性价值是非常低的。

且说作为电影来说，这部电影是战后法国电影中最上乘的杰作之一。但它到底同原作是另一种东西。

原作是干燥的作品，是讽刺性很强的小说。电影方面则是充满“缠绵悱恻”恋爱情绪的正派恋爱电影。如此风流缠绵的电影，实属罕见。当然，在其背后由法国式的合理主义和缜密的计算，电影剧本构思细腻，比先前的《向阳地方》更胜一筹。但是，这部电影是原作的通俗化，这点是难以否认的。在我看来，它的古色古香甚至令人感到这是缪塞[1] 原作的现代版。拉迪盖所生活时代的朝气蓬勃的“现代”再现，现在不得不通过回顾性情绪的恶果来凝视它。因此，从这点来说，当时这部小说所具有的现代性，被看成是负面的东西，这是无可奈何的事。尽管如此，原作的性格同电影的性格，完全是两码事。假如想忠实于拉迪盖的性格的话，那恐怕只好借助于“可怕的家长们”的科克托导演的孤独性格了。原作里，作为战争

① 缪塞（1810～1857），法国浪漫主义运动最杰出的诗人、剧作家之一。著有《世纪儿忏悔录》等。

前夕的战争序曲，叙述了女佣从屋顶上纵身跳下来的诗一般的悲剧故事，这部分在电影里当然没有。只是我最喜欢的部分，即主人公虽然把怀孕了的玛尔托在飘忽着淅沥细雨的街上拽着到处走，但他还是个孩子，不论如何也没有勇气走进旅馆。这个象征性的场面，在电影里也没能表现出来，这是美中不足。

在结构上，电影是从停战的钟声敲响开始，然后沿着倒叙的场面追溯，又回到开始的场面而结束。至此强调战争，可以说是忠实于作品的原意的。主人公弗朗索瓦的悲剧是，他虽然没有直接参加战争，但却是同对战争这种事件疯狂般抒情的兴奋直接联系起来的。少年这一代人没有被拖进战争，不得不代表着枪后的“男性”，而且其悲剧的核心不在于孩子相当的早熟，而在于不论男女老少整整一代人或多或少地都被强制性地拖进空虚的狂躁中。少年的世界，敏锐地感受到了这点，并以纯粹的形式加以扩大。这种样板，就是这个清纯的三角关系的故事。

开始是少年玛尔托在开往巴黎的客轮甲板上，少年得意地将集邮本给玛尔托看。玛尔托说“你的趣味相当高雅呀”，这一句话给少年以很大的震动。他立即将集邮本卖掉，把钱充做同这个女子进餐的费用。被看成是“孩子”十足少年的洁癖的屈辱感，就是这个恋爱故事的开端。这点的确得到了描绘，贤明的父亲（让·德彪克尔演技博得好评）看到在码头上等了一个小时的女子，说：“早知道女子爱着你，我们分别就不算什么了”。这句劝导的话，给少年弗朗索瓦课以大人的逻辑，使

少年的自尊心得到十二分的满足，从而产生了父亲所期望的效果。

玛尔托房间里最初之夜的场面，以及先前在巴黎的餐厅里的场面，都十全十美地表现了他们恋爱初期的无与伦比的甜美。这个房间的壁炉里的炉火，出色地被反复多次使用，还有令人佩服的是，用同样反复的手法描绘玛尔托被独自留在二楼上，她冲着走出门去的弗朗索瓦扬声说：“你爱我吗？”他没有回答，画面移到另一个场面。不久以后，这回是弗朗索瓦独自留在码头上，他冲着玛尔托所乘的船高声呼喊：“你爱我吗？”还是没有回音，转移到另一个场面。这种互相的照应，是非常周到的。开篇和结束的钟声，赋予这部影片以拱形式的对称结构。

最后，在餐厅里难舍难分的场面，给人留下最深刻印象的，是其后的混杂的酒场场面，通过“今天一天战争还没有结束”这样一个电话的巧妙运用，唤醒了由于战争而结合起来的这两个人对最后一天的执著，这个场面处理得精彩至极。

扮演玛尔托的女演员米修林·普雷尔和扮演弗朗索瓦的男演员捷拉尔·菲利普，都是罗曼蒂克的完美的一对搭档，前者缺点傻劲，后者又过于老实。不过，这是电影脚本的关系，恐怕不能责怪他们两个吧。摄影非常精彩，把种种的感情生动地纳入境头，宛如连清澈水底里的一个个小石头子也都映现了出来似的。

1953 年 1 月

裸体与衣裳

—— 日记（选译）

1958 年 2 月 17 日（星期一）

下午三点前往笔会，请他们协助有关编纂《东方短篇集》事宜。这是我去年秋天受纽约袖珍本丛书之一 DELL 委托的事。美国人所谓东方的概念，包括从日本到埃及的范围，因此，要期盼这项工作做得完美无缺，实际上几近不可能。最后，大概只能从已有的英译本中编选吧。

且说，今天有件格外愉快的事。我曾在纽约时报广场的土产铺里，买了一具橡胶制的人狼面具，这假面具做得非常好，形象很可怕。我带着它去笔会，归途前往文学座，那里正在排练由福田恒存导演的《狼与人》，这是中村光夫氏的戏剧处女作。我环视了排练场一圈，在排练幕间正是好机会，我就在走廊上将外套反过来穿，整个头套上狰狞的丑怪人狼的假面具，首先走到福田眼前，拍了拍他的肩膀，可他毫不惊愕。然后我走到中村的面前，怒吼道：“人与狼！人

与狼！”他泰然自若，神情像是在说“哦，是在作宣传吧。”我很失望，随后就去吓唬年轻的女演员，这回可收到了很大的效果，她们吓得哇哇地乱叫起来，岸田今日子等人也吓得魂飞魄散，突然把脸伏在仓田真由美的膝上。后来我把面具摘了下来，真由美摆出一副大姐的样子说：“你真是的，去了美国，还是一点也没学乖呀。”

六点过后，讲谈社社长邀请我参加在新桥金田中饭店举办的晚宴，祝贺吉田健一氏荣获新潮社文学奖。我在那里也用人狼的假面具吓唬艺妓，她们哇哇地边叫喊边跑到走廊上，我穷追在她们后面，快乐极了。

回家时，我和福田氏同乘一辆出租车，福田在文学座前下了车，我默坐在车厢里，一声不言。待汽车驶到外苑昏暗的地方，又不慌不忙地戴上假面具，冷不防地从后面把手搭在司机的肩膀上。司机猛然回头，哇地大喊了一声。

这样地吓唬人，以看人家惊恐的表情为乐，还觉得这是快乐的极致。由此可以想像流氓团伙那种恐吓和敲诈他人的乐趣。他们为此糟蹋了自己的一生，而我只是白白断送了自己的一天，而且于自己也毫无裨益，这只是一种以观看别人的反应为目的的行为，作恶或多或少都要付出这样的代价。

2月19日（星期三）

昨天参加了两个座谈会，累极了。回国以来，我想一下子把人情债都还清，所以就落得这副模样。今天参加东宝的藤本真澄氏、菊田一夫氏和长谷川戏剧部长的招待宴会，让我介绍

有关纽约的音乐情况，我便谈了谈自己的见闻。

回家后，接着写剧本《蔷薇与海盗》。几天前把序幕写完了，现在正在撰写第二幕。这是一出需要很多道具的三幕剧。

一旦把作品写出来，与写作前所作的创作计划比较，就会发现不可抗拒地不断违背了原先的计划。这是作家常有的经验，现在我更不觉得惊讶了。不过，这回切身地体会到这个规律了。因为在纽约的悠闲日子里，我决定绝不执笔，埋头于琢磨这个剧本的腹稿。因此构思早已成型，连细节也已具体化，剩下来的，应是顺理成章地按计划写出来了。然而，一旦动笔写作，立即发现看似精密周详的创作计划，竟是漏洞百出，百孔千疮，结果落得除了主要的主题之外，其他的一切都必须从头来的下场。于是，又一如既往，结束了当夜的工作，仰脸躺在床上，在脑海里又浮现出一个个新的构思，好几回将枕边的床头灯开了又关，关了又开，补充写了明天的工作笔记，这样又完全回到睡眠不足的生活中。

我对福田恒存氏谈了前天这番情况，他照例简洁地回应说：“不着手写，还是无法打开视野的呀。”所谓视野，这是一种巧妙的说法。思想家与作家不同，脑子里可能拥有广阔的视野吧，而作家离开笔头，只顾沉湎在思索中，头脑就只拥有格外狭窄的视野了。于是，一旦搁下笔来，就恍如盲人获得了视力，顷刻间便能开阔自己的视野。这时候的感动（特别是写剧本时更是如此），不知该怎么说才好。

写剧本，一旦写完某个重要部分，就带着这部分的重量，像铅坠子垂下来似的，要求主动地通过别的分量来取得平衡。

其次，一旦加入轻松的插话，到了后来又想再加入与它的分量相等的别的轻松的插话。这种力学的法则就不断地起作用，主题本身也通过演员上场的轻重，时而变得分量重，时而变得分量轻。无论写得再怎么长，与好的小说也是不同的，因为戏剧有时间的限制，如果要主题变得轻松，就需要从还没能写出的结果里拯救它的分量。

也许这样说明更容易懂些，比如说戏剧的上演时间，一般为两个半小时，需要写约莫一百五六十页稿纸，如同画家从一开始就要决定画面的大小一样，把一定大小的画面放在眼前做好构思。但是，作家就不能在一百五十页稿纸的任意地方搁笔，写完最初的五十页，后面还没有写出来的一百页稿纸的重压感，几乎会使笔头僵化。还未能写出来的白纸部分，似乎就会对作者提出种种诸多的要求。诸如："啊，不能在那里那样笑"，"还有，那样跑出来太快啦"等等，这么一来，对白纸部分自然要作种种折中的思考，这种折中方案好不容易达成妥协时，也就差不多写完三分之二了，在快达成妥协之前，白纸部分的诸多麻烦要求的呼声最高，几乎达到震耳欲聋的程度。一旦达成妥协，剩下的就会像坐滑梯似的顺当地滑落下来，该说的事早已定了下来，只需要把它说完就可以了。

我特别不喜欢剧本写到中途人物就消失。中途只露露脸的配角虽然相当好，不过就像前些日子观赏的哈乌普特曼[①]的

① 哈乌普特曼（1862～1946），德国剧作家，德国自然主义代表人物，主要著作有：《日出之前》、《寂寞的人们》等，1912 年获诺贝尔文学奖。

《寂寞的人们》中，序幕刚启时出现的乳母角色，以后就再也没有出现那样，令人感到这是作者的疏忽。

刚才我写了“一旦搁下笔来，顷刻间便开阔自己的视野”，不过，这在表现上有点夸张。那个最初的开阔视野，只不过是一种幻想或海市蜃楼罢了，下一瞬间又将会遭到背叛。视野被修正，被缩小，前方的一堵墙堵住了视线。排除这堵墙，对面又有开阔的视野，不过它同以前的视野似很相像却又全然不同，作者知道这又是一种幻想。这样，错觉几经反复，在写出的腹案里，作者已经逐渐明显地看到了牢固的剧本结构。这种扩大的视野，与被缩小和修正之间没有惊险的交替，只有冷却的戏剧性结构，此时这种架构就展现在作者的眼前。

作家能够对自己的作品拥有最初的客观的判断，这是在开始撰写后的事，执笔前的状态乍看是站在自由的立场上，实际上则是处在更加制约的状态，不适合于客观的判断。当作品一行也写不出来的时候，应该说这部作品也就置于主观的状态，受到情念的制约，逻辑停留在逻辑上，即使构思已成立也罢，这种构思的物质性位置是不明确的。我现在虽然使用了这种没有热度的“物质性位置”的语言，不过，作品的创作在开始构思时，似乎就已经设定好作品的物质的位置，而创作的行为及其发现，是作品被置于外界中的位置的发现。福田氏所说的“视野”这个词儿，我想是指透视作品之外的世界的能力。但是，不管怎么说，在浑浊的不愉快的状态下摸索构思的，既是人世间不确定的暧昧行为，又是必要的不可或缺的准备。

2 月 27 日（星期四）

昨天的天气，像是五月下旬那样暖和，今天又冱寒回潮，需要穿外套。为《电影之友》修改完速记稿件，顺道去了一趟电影世界社。在那里听到有关小森和子迷上詹姆斯·迪安[①]的传闻。据说每年迪安忌辰时，小森都为他祭祀，连他的诞辰也给知心朋友分发寿司，以表示祝贺他的生日。听说她现在拼命地积攒钱，准备去美国为迪安扫墓。

归途，在近藤书店购买了《古代殷帝国》一书，约好六点半在凯特鲁斯与拳击手小岛智雄氏和石桥氏会面。我旅行外国期间，石桥选手获全日本重量级冠军，被评为世界第八位。虽然祝贺晚了，但我们还是在东京广场饭店举行了庆祝晚餐会。石桥选手即使获得冠军，也没有摆架子，还是悠然自在，挺有意思的。今晚，我早早地就回家入浴，这是因为小岛氏和石桥选手都不嗜酒的缘故。

石桥定次是个绝不兴奋的人。恐怕再没有比在拳击场上看到观众的狂热和选手的冷静所形成的鲜明对照更精彩的场景了。观看争斗的狂热，是人的本性，而拳击是最能表现争斗的的虚构。在体育运动中，在外观上表现出像是最现实的争斗，但作为体育运动的技术性科学性（我所说的虚构性）来说，是高度的。它使我想起除了电影之外，艺术中作为文艺作品的小说体裁是最接近现实的体裁。正因为这样，就要求小说家拥有

① 詹姆斯·迪安（1931～1955），美国电影演员，主演《没有理由的反抗》等，影迷颇多。他后来遇车祸猝死。

更高的技巧。今天，业余小说家辈出，这种状况就像观看拳击比赛时把现实的喧嚷混同观众那种天真的狂热一样。拳击挨了打，感到疼痛，就会立即察觉到自己的错处。可是，业余小说家却不知疼痛。因此，情况不佳。

我羡佩地阅读了大内行、大和尚、武田泰淳氏的《诚实的目击者》（日本）。这个短篇结尾相当简练而精彩。对武田来说，这是一篇难得的小说。开始读这篇小说时，我不知道故事情节将要发展到什么程度，心中有点不安，可是读到末尾的几行，发现它发展到这样的结局：青年男女无意中竟成为社会性政治性大事件的目击者，为了捍卫自己的幸福，他们不得不牺牲作为一个人的诚实。小说的主要旨趣是，让年轻夫妇双方都拥有同个人恋爱的诚实，没有任何关系的秘密，这彼此的秘密，总有一天会对夫妇个人的人性式的信赖造成裂璺吧，作者用这样的暗示来结束全篇。小说显示出一种卓越的讽刺。就是说，主人公本是为了捍卫个人的幸福，可社会却逼使他们不诚实，而他们个人的幸福早晚也将会遭到崩溃的吧。

洛尔卡① 的选集是由朱利卡出版社出版的，我赶紧邮购了其中的一卷，还读了木偶戏《堂·克利斯特巴尔》，以及只闻其名却未曾读过的《血的婚礼》，以前还读过《耶尔玛》和《堂·佩利林普林与贝莉沙之恋》，就算读了洛尔卡的四篇作品，不过读后觉得登峰造极之作，还是我最初读的《耶尔玛》。

① 洛尔卡（1898～1936），西班牙诗人，剧作家。代表作有：《吉普赛歌集》《血的婚礼》、《耶尔玛》等。

读了《耶尔玛》，洛尔卡的名字就铭刻在我心上，无法拂去。去年腊月，抵达马德里时，我首先向人们打听：“如果现在上演洛尔卡的戏剧，我想去看。”可是，这种无知的期待，人们理所当然地这样的回答：“只要佛朗哥还活着，在马德里就无法看到洛尔卡的戏剧。”初次看到西班牙农村的荒凉景象，触动了我的心。洛尔卡所描绘的农民的原始生活还活生生地呈现在我的眼前。有人把西班牙称为欧洲的非洲。

《血的婚礼》是三幕剧，叙说一个新郎遭厄运，婚礼竟以流血事件而告终的故事。毋宁说，故事的主人公与一个不诚实的新娘子举行婚礼，而举行婚礼的当天夜里，新娘子原未婚夫雷奥坡尔德——如今已是别的女人的丈夫，把新娘子抢走后逃跑了。

第一幕第二场取得很好的艺术效果，雷奥坡尔德听说昔日的未婚妻要跟别人结婚，又开始复燃爱意，骑马到了这个女人身边，这事被妻子察觉了。这个场面充满了悲哀的摇篮曲的效果，同时出色地处理了没有出现在舞台上的马。还有第二幕第二场的婚礼场面，也取得了很好的效果。

剧情安排，不论哪个场面都是相连贯的，渐次地酿成不安的效果，而且这种不安，由于出场人物都是些朴素的人们，他们都没有察觉，而作为一种气氛沉重地压在观众心头的不安，而且观众早已被这些朴素的、宿命论的、无意识的出场人物强制地将感情移入其中了，因此也就被捆绑在不加分析的不安之中。这绝不是洛尔卡的独创，在梅特林克[①]的象征剧和爱尔

① 梅特林克（1862～1949），土耳其诗人，剧作家。诗作受法国象征派的影响。

兰剧的某些戏剧作品里，早就产生过这种不安的效果。我们对这些作品感到亲切。只是，洛尔卡的戏剧作品的特色，常常使人感到仿佛在舞台的后面不断地伴奏着吉他的音响。那独特的不安的神经质的气氛，让人产生一种宛如薄薄的浮云迅速地从月亮的表面掠过，使月亮蒙上了一层阴翳似的感觉。他的所有戏剧作品都充满着一种吉他伴奏的叙事诗的情趣。

对我来说，我并不觉得这种不安的效果需要什么太高的戏剧性技巧。因为通过朴素的出场人物的感情移入，“不加分析的不安”袭击着不朴素的现代观众，根据观众各自不同的内在生活乃至教养，就可能像发酵得很好的面包尽量地膨胀、类推、演绎，转移成别的东西，也可能运用来作为更高度的形而上学的不安的比喻。戏剧作品所瞄准的效果，严格地说，预先就必须加以预测和限定。在拉辛的戏剧和莎士比亚的戏剧里，是不会表露这种不加分析的不安的。作家必须像用锁链拴住自己喂养的狗一样，需要紧紧地拴住自己的主题。戏剧的这种不安，一旦在舞台上展露出来，就不能不使我感到宛如狗挣脱了主人的手去扑咬观众一样了。

但是，不管怎么说，洛尔卡是一流的诗人，一流的剧作家，这是毫无疑问的。只是，他是不是已经把西班牙民众的生活、风土和血液都化成自己的东西了呢，这倒是值得怀疑的。我觉得他似乎是个衰弱的神经质的现代人。

如果是撰写民间故事剧，那么一切都是健康的，会被社会看成是接近民众生活感情的，这种情况并不限于西班牙。

3月 11日（星期二）

大概过去一年乘飞机的次数过多，如今乘上飞往大阪的飞机作空中旅行，没能引起任何感动。从伊丹机场抵达梅田，一边穿过车站杂沓的人群，一边觉得仿佛忘却了什么大事似的。对了，在机场忘记兑换钱了。……真糊涂呀。这里还是日本嘛，日元到处都可以通用的呀。以往每次一下飞机立即就得兑换钱，形成了习惯，看来这种习惯终于成了甩不掉的毛病啦。但是，引起这种错觉的瞬间——这是短暂的瞬间，从车站的大阪市民群众中看到了仿佛是陌生的外国人群似的，这是饶有兴味的感觉性体验。

仔细想来，我有一种奇妙的装腔作势。我总希望别人把自己这个小说家，与网球选手、将棋[①] 名人、登山运动家等这样的人等同视之。一般来说，我喜欢别人问我有关技术的问题。喜欢在同是小说家友人之间谈论极专业的话题。当然谁也不会同网球选手谈论人生的问题，所以当他接到谈论人生的信件时，一定会大吃一惊，感到对方找错了门。实话实说吧，我内心也不是要把自己的职业与网球选手同等看待。而是只想把自己看成是一个技术人员，这种想法就是我的伪装。至于我有没有别人那种难以比得上的、无法窥视到的技术秘密呢，这点我也不知道。我只是想，如果可能的话我想这样来伪装自己。

只要分析一下这种伪装，立即就会明白我们小说家对社会

①将棋，类似中国象棋，棋盘画有八十一个格，双方各二十个棋子，吃了的棋子还可再用。

的态度，是企图回避困难，这就是一种伪装。谁也不会要求体育选手直接发挥社会效果吧。体育运动断然避免这种社会效果。另一方面，技术人员与技术的性质无论怎样没有关系，但总是一种根据社会来立身处世的有机要素。我想把这两方面的好处集于一身，逐渐变成无容置疑的技术人员，我希望避免一社会的诸多要求。

从前，要想变成这样的人，通过把自己规定为手艺人，是可以容易做到的。可是现在小说家再怎么企图伪装成手艺人，但这种手艺人社会早已经解体了。个人的技术，只严格地保留在艺术家和体育选手的身上。不过，小说家从其工作性质来看，过分地意识到自己个人的技术，孤立于社会，会存在讨厌主动为自己挖掘坟墓的一面。为什么会形成现代小说家的社会性孤立呢？我以为这不是思想问题，而是技术性问题，是小说特有的技术性问题。为什么呢？因为所谓小说的技术，是摆脱手艺人的社会协同作业性的技术，把艺术家个人的技术的孤立与危机意识当作其本质的东西，如果小说不通过这道技术性关卡，就不能称为现代的小说。

现代的小说危机，就是基于小说本身所形成的这种矛盾。因为现代社会的个人技术的孤立，不足以支撑小说家精神性的社会孤立，而技术与精神在经过各自不同的路径，开始再次寻求各自的联合。有的小说家试图使精神从社会的孤立中摆脱出来，并且通过这种行为来保障技术上的个人的特质。有的小说家相信可以使技术社会化，并企图通过这种行为，用奇妙的、多半是欺诈的方法，忘却自己精神性的社会孤立。大体上说，

前者是进步小说家作为艺术家辩解的，后者是中间小说家的表白。

但是，在我看来，虽然带点韬晦的味道，不过，除此似乎还有另一种处世方法。那就是小说家为了自由，真心实意地为了避免社会的要求，把自己精神的孤立看成完全是个人的技术保持者所难以逃避的命运，一切都归咎于技术的关系，越来越伪装成高度的、他人难以比拟的、难以窥视到的技术的保持者……于是，纵令自己所卖的东西是毒药也罢，也尽可能高价地向社会兜售自己的产品。于是，就把自己完全伪装起来，使自己的形象在社会上的人们的目光里是个透明的、纯粹技术化了的。

这样，我为了使自己不感到寂寞，必须再次见习网球选手和将棋名人，把自己伪装成仿佛和他们是同一范畴的人物。为什么呢？因为网球选手和将棋名人是通过个人胜负的紧张感，把自己精神世界孤立作为当然的前提，基本上在无意识中完全接受它了。正是这种生活方式、这种处世方法，才是运动员最大的教训、最大的效果。小说家则从精神的卫生术来考虑，有点剽窃这种处世方法，这也是不错的吧。

值得铭记的最大问题是，个人的技术保持者在与空虚战斗之前，必须像把空虚整个吞下那样，从一开始就听从命运的安排。

……然而，赝品这种东西是无可奈何的事，我在车站前的茶馆里给新大阪饭店挂电话，细心地逐字逐句把我的名字告诉对方，近旁收款处的女子突然抬起头来，瞥了我一眼，说：

“哟,是在撒谎呀!”

3 月 18 日（星期三）

春天刮起特有的席卷尘埃的风，白天一般是暖和的，可一到傍晚就变得刺骨地寒冷。下午我去理发店，理发员很精心、讲究，整整化了一个半小时。这期间，我好几次想从椅子上跳起来溜走。五时，去银座泰勒西服店试西服样子。归途顺道去中央公论社。这天，美国海军宣告夏橘般大小的人造卫星发射成功。

关于动物文学。

从迄今阅读到的大江健三郎氏的小说，包括《鸽子》这部近作，在作品里频繁地出现动物。所谓动物文学，或多或少是基于动物的拟人化的东西，不过，大江氏的作品则相反，应该说是人的拟动物化，潜藏在我们体内的人的奴隶化和杀戮的欲望，充满于以动物为对象的状况中。当然，只要情况允许，人本身也可能成为动物性的奴隶化的，他的《饲育》和《人羊》就是其中最好例子。我给它起了个名字，叫新的动物文学。

当作品里比喻说“那家伙的可怜姿态，活像只老鼠”时，我们的脑海里就会立即浮现出那个被比喻成污秽的、鬼鬼祟祟的老鼠的可怜人的姿影。不过，即使老鼠人是悲惨的，但老鼠本身则没有什么悲惨可言。中学教师即使经常被比喻为象、猪或猫，巨大而又肥胖是象的特征，因此教师即使具有人的例外的特色，也不过是停留在象的一般概念上而已。相反，当作狗被夸奖成“简直像人一般地聪明的狗”时，人智这一般概念就

成了当然的前提。虽然这是无容置疑的事，但是作这样的比喻，就是用别的一般概念来解说某种特殊概念。

因为我们是人，所以对动物不要求什么了不起的个性，大致上只把它们锁在一般的概念里，而窥视动物的世界时，犹如隔着动物园里的栅栏，是从一般概念的栅栏这边去观望的。于是栅栏里被驯顺了的动物渐渐变成家畜，或成为没有子女的夫妇的宠物，被赋予任性撒娇的拟人的个性。

从各方面上来说，大江氏的小说之特色，就在于它根本缺乏小说的现代性特色。他不重视出场人物的现代性个性。在他的作品里，不要求出场人物具备一般概念以上的要素。于是，在那里出场的动物群里，也没有出现具有个性的拟人化的动物，而只是停留在一般概念上。因此，大江氏的小说既不是比喻，也不是寓喻，而是缺乏讽喻的根本条件的。更何况它不是讽刺。牵强地说，可以认为是变形的小说吧。《人羊》不是描写像羊一样的人的小说，而是人变形为人的故事，《饲育》不是描写像动物一般被饲养的黑人士兵，而是描写黑人士兵变形为散发出强烈的、令人难以忍受的体臭的家畜。

大江的小说的有着残忍癖者的嗜欲，就是这样地将作为一般概念的动物，同作为一般概念的人置换了位置，以泛性的对等关系来审视，把人饲育动物又宰杀动物。不是将像老鼠般的，或像羊一般的人的悲惨性和脆弱性当作比喻，而是简单地作为人本身的常态来述说。美国兵在公共汽车里剥掉衣服狠揍日本人的屁股，他同挨揍的日本人在交往上的关系是对等的，尸体同看见尸体的青年（《死者的奢华》）的关系、鸽子与宰杀

他的少年的关系、黑人士兵同饲育黑人士兵的少年之间的关系也同样，都是对等的，作者严厉地拒绝一切政治性寓喻和人性的讽刺。在那里只有被捆绑的强者和残酷的弱者、或者残酷的强者和被杀害的弱者而已，最后留下的只是尸体和被宰杀了的死鸽子。为什么呢，因为只有在死和性爱方面，人与动物才能够通过一般概念被同一化，淋漓尽致地描写了理应拥有个性的人，变形为一般概念时的色情性，而且是兽性的美的《饲育》，及至把被宰杀的小动物之美，镶嵌在黑暗背景之前的《鸽子》。色情性的东西，一般总是增大到接近一般概念的程度， A子是比 A 子更女性的女人，越是个纯粹的女人就越接近于色情性，距精神性的个性的东西越遥远，同时，无限地接近观念性的东西。基于观念正是最猥亵的这样一种信念，拉克洛[1] 写了《危险的交往》。

《鸽子》中的小动物群，只不过分别出现老鼠、豚鼠和鸽子而已，不过，通过凝结成宝石般的血，化为老鼠一般的、豚鼠一般的、鸽子一般的庄严的象征，成为色欲观念的实现。那里有施虐狂者的终极的梦，是我和我的手宰杀的小动物，正因为是动物，所以永远停留在一般概念的彼方，不会闪烁出只鳞片爪的精神和个性。因此，这种杀戮行为，比饲育黑人更是作为纯粹的性爱行为而告终。这是距万物有灵论最远的文学。

① 拉克洛（1741～1803），法国诗人、小说家。其代表作《危险的交往》是书信体小说。

3 月 23 日（星期日）

全天在家里伏案工作。撰写长篇小说总算就绪了。我没有想到人世间竟然还有工作进行顺利时的幸福感，而且完成这项工作时的幸福感竟然是如此的强烈。许多人把无法用理性来确认的状态称为幸福。但是艺术家的幸福感，是用理性衡量上百次也是可以确认的幸福意识，如果说幸福是一种梦的话，那么它不是醒来做的梦，而应该说是只能在苏醒的状态下才能出现的梦。

作家把悲惨和苦恼固定在稿纸上时感到的那股幸福感，必然背叛作家一般的诚实。海塞① 观看歌德肖像画时，泄露了一句话说：“阁下，我在你身上简直看不到诚实”，这句话里有比讽刺更高的东西。当我看到摆出一副诚实面孔的作家以自己的读者为对象，诚实地垂训人生的教诫时，不能不怀疑他要么是伪善地隐藏了自己创作的幸福感，要么他是个没有体会到这种幸福感的不幸的作家。他可能已经领会到这点了吧。就是说，对于社会上实际体会着人生苦恼的人们来说，这样的幸福感正是他们的敌人，作家把它作为工作室里的秘密，保存起来就好了。

艺术和艺术享受者之间隐藏着很大的距离。社会上的人们很重视自己的苦恼的体验，很重视这种体验的纯粹性。但是，一旦要主动谈出来就结结巴巴了。如果要同别人交谈，纵令对方具有相似的体验，由于其表现得不够充分和不纯，就得不到

① 海塞（1877～1962），德国诗人，作家。代表作有《青春诗集》等。

真正的慰藉。因为彼此都重视自己苦恼的体验，彼此的内心底里都在竞相比较彼此有多大的苦恼。总之，在苦恼问题上，彼此成了相互的敌人。要给这样的一些人以真正的同感、真正的爱、真正的慰藉，就只有通过把作家所表现的苦恼（在创作过程中极其不可靠的）、幸福感所孕育的苦恼，放在眼前才能做到。因为那时，他们已经把自己的躯体出卖给对苦恼来说是最卑劣的敌人了。

对于我来说，所谓作家的真正的诚实，用一句话来说，就是对自己所创作的幸福感的、露骨的、不知羞耻的诚实。至少歌德是肆无忌惮地逐步陈述了这种利己主义的诚实而生活过来的，恐怕这才真正是惟一的、不伴随着臭味的诚实。

3 月 24 日（星期一）

我在阅读莫里亚克[①] 的《羊羔》。

果然是不折不扣的杰作。说不定还是莫里亚克的全部作品中最高的杰作，甚至超过《黛累丝·台斯盖鲁》呢。

在这里，《卡拉玛佐夫兄弟》中的清纯无垢的阿廖沙，拂去了俄罗斯的泥土，被移植到完全几何学式的法兰西庭园里，只要是关于阿廖沙，未完的《卡拉玛佐夫兄弟》就由莫里亚克来完成，即使这样说也不会言过其实。

① 莫里亚克（1885～1970），法国诗人，作家。代表作有《黛累丝·台斯盖鲁》等。

作品中的人物，同作者所爱的拉辛[①] 的作品中的人物显示出同样的庄重，米尔贝尔像奈龙，格扎贝像布里塔尼丘斯那样行动。同《羊羔》中的人物相比较，许多现代小说中的人物显得多么慌张啊！《羊羔》中的人物的动态，往好里说就像星辰的移动，往坏里说就像古典戏剧中的演员。但是，这部作品毕竟没有停留在心理小说上，它通过拯救灵魂的主题，巧妙地运用了难以使用的药方，时而削弱时而又加强小说的偶然效果和小说的现实性，在给予作品以超过现实主义小说的、不可思议的现实感上，这是成功的。我感兴趣的，就是这部作品揭开了莫里亚克的全部作品的谜底。女子泰雷耶兹·德克鲁采取了实在分不清是故意还是偶然的行动，使只顾沉湎在自我满足中而不顾他人灵魂的丈夫陷于死地。乍看这个女子与《羊羔》中的年轻圣人格扎贝正相反，但她们不论哪个都是对自我满足进行激烈斗争的人物。在这点上，不可思议地出现了两者遥相照应的对象。

作品确实将罗兰这个性格乖僻的孤儿描写得十分精彩。莫里亚克在描写这种孩子时，笔致是十分惊人的。而米尔贝尔憎恨的仿佛是另一个自己的罗兰，作者虽然没有描写这种憎恨，但读者一看就明白，最终米尔贝尔就成了一个最现代式的怪物。

法国文学中有许多小说，恐怕是最陀思妥耶夫斯基式的，同时也是现代法国文学中最法国式的。花言巧语地把交响乐的

① 拉辛（1639～1699），法国剧作家。代表作有《安德罗玛克》等。

主题说成是室内乐的主题，味道虽浓重得简直无法形容，但我不能不自白，我开始对法国这种完善主义感到厌腻了。

小说这玩意儿真是不可思议，一旦变成了这么精致的、完善的作品之后，又不能不使人感到作为小说来说，仿佛存在某些美中不足，令人感到窒息，想到户外去呼吸一下新鲜的空气。作为戏剧的长处，却成了小说的缺点；作为小说的长处，则却成为戏剧的缺点。戏剧上不应有的漏洞，在小说里似乎是需要的。小说和戏剧不同，戏剧具备温度上升的膨胀，犹如铺设车轨在接缝处需要留点缝隙，只要经得住使用一晚就行，可是小说则必须夏天、冬天长年累月地不停使用，就需要估计到温度的变化会带来某种程度的缝隙。然而，莫里亚克的洁癖却完全抹杀了这种缝隙。如果提到几乎是无意识地成就了理想的“净是缝隙的完善”的小说家，迄今只找到了斯丹达尔。

4月11日（星期五）

七点，与日本大学的小岛智雄氏去国际体育场观看拳击比赛。这是我回日本以后第一次观看的比赛，而且也是回国后第一次观看我偏爱的石桥选手的比赛。这个石桥选手感冒尚未痊愈，就同川崎进行了八个回合，虽然判定他获胜，但不能说这是一场很刺激的比赛。主要的一场比赛是全日本最轻量级的争夺选手权比赛，矢尾板选手终于没有打倒艾斯匹诺扎，但是他一直战斗到底，坚持到第十二个回合方休。在拳击场的前排座席上，看见艾斯匹诺扎那黢黑剽悍的身躯和骇人的面孔，以目不暇接的迅速准确出击左边，连同听见他那简直像眼镜蛇般吁

吁地呼吸的声音，使人觉得他的确很厉害，很有魄力。这种感觉，大概同被猫科的猛兽追逼过来时的感受是一样的吧。

回到家里，又投入了工作。

《镜子之家》第一章还没有写完。这似乎是由于我的长篇有个共同的缺点，就像歌剧的序曲，第一章总写得很华丽，这回我要制约一下，试图尽可能若无其事地写得素雅一些。还有，迄今我就像笨拙的玩扑克牌手那样，在第一章里，总是把手上所有的牌过分地分散使用。这样一来，前途就不堪设想。因此，我必须用心尽可能把序章写得平淡些。这一切，给喜爱华丽的我的性格带来了抵触情绪。

前些日子，我熟读并琢磨了福楼拜的《感情教育》一书，主人公梦想着获得期盼中的遗产，以便同心爱的人过美好的生活，他把母亲一人留在乡下，自己急匆匆地返回巴黎，其中写实主义式的描写实在太烦琐了。对马车在途中停留下来时那间毫无意义的房屋也作了详细的叙述等。在这点上，这位作家对写实主义的执著是极端突出的。现今法国小说之需要现实主义，只要看看这种坏样板，就简直无法回首一顾了。

然而，日本人没有必要去追随它。在现代法国作家中，首先将会露出一种“应该回避描写”这样的虚荣心吧。这种虚荣心将会首先压制住他试图着手描写的手腕吧。日本作家陪伴这种虚荣心是愚蠢的，在日本当作家的人，一方面要避免现代小说的所有技法的虚荣心，比起他们来，我们更加自由。固然，这也存在体质上的淡泊关系，据我所知，在日本的自然主义文学中，看不见像坏的写实样板那种具有黏液汁的热能的。我们

没有必要明明还没有吃饱宴请，却偏要装成吃饱了的样子，因此也大可不必摆出一副对写实厌烦的样子。重要的是，需要舍弃讲究情面或情义，按照自己的食欲去烹饪菜肴。所幸的是，我们的胃口还健全，还不至于失去食欲。

4 月 16 日（星期三）

雨过天晴。三点半开始出席在国际文化会馆举办林房雄氏的公子和河盛好藏氏的千金的结婚典礼。然后去歌舞伎座，因为我编纂的书，需要歌右卫门主演《京鹿子娘道成寺》续集的剧照。我陪在松崎摄影师身旁，他胳膊上带着特写臂章，拍摄《道成寺》独幕剧，我手拿着脚本，辅佐他工作。 6 时 15 分《道成寺》启幕。我们决定首先在舞台左侧二层靠近舞台与观众席之间，拍摄花道上男女私奔的场面。我们担心影响观众的观赏，就得将摄影镜头错开，后来悔不该向身后的美国中年夫妇询问什么“影响您观赏了吧。”

这个乡巴佬似的老头当时回答道：“还说什么影响不影响的。我们夫妇只为了看这一幕，才花上两千元呐。既然已经付出两千元，这一幕剧就属于我们观众，而不是你们的了。你们干什么要这样影响人家难得的鉴赏呢。我们都付出两千元了呀，两千元啊……”

他们实在难以对付，我们只好当作耳旁风，默默地听着。这时候，帷幕拉开，前来迎接的僧人出场。不一会儿，舞妓花子也出场了。这样，我们的摄影机就对准这场面，试图把这美好的瞬间拍摄下来。可是，歌舞伎的舞蹈节奏很慢，是瞬间之

美的连续，摄影机好几次都没有捕捉到这美好的情景。

男女私奔之后，这回我们转移到二层正面的通道的最前列，摄影师不顾前后地拍摄着金冠的一段。遇到有名的造型或快到优美的造型时，我就捅一下松崎氏的背脊，他立即按快门。但是胶卷的张数真是恶作剧，偏偏在重要的地方不得不换胶卷，第一次是在拍摄金冠这段的中途，第二次是在拍摄重点的《爱情的学习》述怀的地方。松崎氏努力奋战，额头直冒冷汗，我也万分着急。总算熬到落幕，已是筋疲力尽，全身僵硬了。

难怪演员讨厌拍照，据说歌右卫门一边舞蹈，一边听见快门的卡察声。

拍摄完毕，谦虚的、不谈自己的松崎氏说：“舞蹈嘛，我大体上还是了解的。”我原本断定他不了解就主动多嘴多舌地说了一通，他这么一说，我呆然了。

阔别许久，我又读起西鹤的作品来。

我认为西鹤的诗的高峰是《男色大鉴》。尤其是前半部取材于武士门第的鬻男色的少年，在四卷里是最充溢着清澄的诗，比如卷一的“墨画无情剑菱纹”，就是无与伦比的浪漫诗。无怪乎在鬻男色的少年中产生诗。西鹤恐怕早已洞察到这一点，他不可能把它写成小说或戏剧。

（也许是多余的话，不过我在阅读《助六因缘江户樱》[①]

① 《助六因缘江户樱》是歌舞伎十八出保留剧目之一。描写助六与名寂扬卷的故事。

中的“神灵明鉴贵如命之扬卷”云云，这“神灵明鉴”的意思，是明鉴“扮装成不引人注目的助六”（卷四），在阅读的过程中才懂得了“神灵明鉴，神灵明鉴”，这应该归功于学习。）

4月18日（星期五）

雨，下下停停。下午一点半，与福田恒存氏去新潮社会见佐藤副社长。三点，在岩波书店图书室听河野与一氏的题为《天使的认识》的讲话。讲话本身确实很有意思，再加上先生的风貌和说话艺术，趣味盎然，仿佛接触到著名老演员的演技似的。歌舞伎已经没有像这样有滋有味的名演员了。从六点起，与中村光夫氏、吉田逸治氏、福田氏等四人，在罗马伊亚商量即将面世的新杂志名称，最后也没有结果。七点，在花之木餐馆与导演松浦竹夫氏共进晚餐，他是将于七月公演的拙作《蔷薇与海盗》的导演。然后逛新宿，松浦带我去一家弹子房的二楼娱乐中心。同一房间里有占领军处理的娱乐器械和古老的捞金鱼用具，这倒是有点奇特。我们在那里突然碰见原改造社的稻叶氏，大伙便到一家名叫“和”的酒馆喝酒，十二点才回家。我佩服自己今天一天真能活动。对于我来说，在一般情况下，像这样一整天都过着实实在在的文坛生活是罕见的。如果把这种生活写到小说里，究竟会是什么样子呢？当然，我十八岁的时候，曾经热烈地憧憬过文坛生活。近来，憧憬他人的生活这种事早已荡然无存，相反却净想些不可能的事。诸如，假如我再一次是个十八岁的青年，假如我成为爵士乐歌手，该是多么有意思呀，如此等等。正如某贤达曾经说过的：“只有

过去才有希望”，好歹小说家已经在我体内扎下了根。已经成为他人的过去的我，这个我的内在所有的诸多可能性中，就只有化身了。

任何小说家都会抱有某种感觉，即只有在自己所写的小说里，才能真正面对自己的人生，使他每天的实际生活的人生形象多少带上几分朦胧，几分不确切，这是无可争议的。作家必须简化认识的工夫，而通过表现来留下几分活脱脱的人生，虽然它不是今天河野先生的话题，但严格地说，作家不是认识者，而是表现者，是运用表现来代替认识的人。说作家通过撰写小说，通过不断的表现才达到认识，这是不确切的。作家的本能狡猾，是因为总是微妙地避免认识呈现在自己的眼前的，也是因为他总是企图把它生擒过来，而不是把它杀掉并加以解剖的缘故。

当然，也有一种方法是让事物活着而去认识它。卓越的随笔家就属于这类人，大概就像使用猛兽那样吧。

当作家对自己的生总是抱着一种暧昧的放任的态度时，可以说那是因为他要使生免于成为认识的素材的缘故。假如像托马斯·曼所说的，“作家的幸福就是思想能够彻底成为感情，感情能够彻底成为思想”（他死于威尼斯）的话，那么他的生，岂止不能彻底成为思想，有的部分也不能彻底成为感情，而能成为思想或感情的这部分，将无意识地受到压制。人就不能安居在感情中和思想里，成为幸福的方法大概只是一种表现，而要忍受得了这种莽撞，只凭聪明是不够的。当然，光凭傻头傻脑也是不够的……于是表现的结果，创造的喜悦又远离他这个

认识者。为什么呢？因为对于认识来说，最难以应付的敌人，莫过于欢喜的缘故。

4 月 19 日（星期六）

金环食。好漂亮的名字！但是，在东京来说是部分食。多么不光彩的名字啊！

我逐渐喜欢上小说那些若无其事的文体，进而喜欢充沛的杂乱无章的文体。然而，一旦要尝试用这样的文体来从事写作，就需要像不会游泳的人下定往游泳池里跳水的决心。为什么呢？因为与无力气和放任结合在一起的杂乱无章，确实容易做到，可是与充沛和充实感结合在一起的杂乱无章，不知要比讲究的文体困难多少倍。虽然困难，但是我们也看到某些作家在这方面轻而易举地就取得了成就。然而由具有个性的感性中如实地产生的这种文体，在小说的文体中往往缺乏必须的抽象的普遍性，而只依靠个性的趣味性。从日本作家的情况看来，文体有趣的杂乱无章，一定是个性魅力退化的征兆，即使看似是精力充沛，然结果还是无力气和放任个性这种情况居多。我所要寻求的不是这种文体。请看看巴尔扎克的文体那模范的杂乱无章性吧，它在古韵的文学架构下，紧挨着就若无其事地同平淡通俗的故事共处。

关于小说运用对话的问题，我觉得自己已经摆脱了相当多的日本式的洁癖。日本作家嗜好运用细腻的技巧，诸如通过对话间接地让人物性格、气质和生活感情衬托出来。而歌德的小说，扩大些说，德国的小说的特殊味道，就是小说中的对话与

人物性格和气质无关，它只让读者了解内容，漫长的对话和其他的叙述部分最终将以同样的速度溶解。在日本小说中，对话的思想内容，大多是空洞的。可以说，对话内容空洞无物，这是日本小说家的艺术性洁癖，其极致就是美国人称之为对话小说的《细雪》[①]。

关于文体与对话，我的嗜好就这样在逐渐变化，但我还是不能舍弃对小说细节魅力的信仰。巴尔扎克说：小说是庄严的虚伪，必须由细节的真实来支撑。他的话和我所说的有点不同，因为我说的是，诸如出场人物突然跑起来时是怎么个跑法，想哭而又控制住眼泪时是怎样的表情，她微笑时牙齿该露出到什么程度，回头时衣服后背的皱纹是什么样的等等，不断关心这些细节的描写，以及百写不厌的兴趣，早已在作为读者的我的体内牢固地扎下了根。这在外国作家中，恐怕再没有其他作家比莫里亚克更符合日本人的嗜好了吧。

这种细节的魅力，不一定是与细节的真实同一种东西吧。毋宁说，面对庄严的虚伪这种说法，即使说是细节的精致的虚伪也未尝不可。但是，日本的小说读者对这种细节的虚伪是好与坏，是非常敏感的，不敏感的是极其例外的存在。美国小说在日本不怎么受欢迎，就是因为缺乏这种魅力的缘故。可以说，川端康成氏的小说是这方面的集大成。他观察别人的脸色是很敏锐的，不愧是日本人的文学爱好，现在也不可能突然说

① 《细雪》，是日本唯美派作家谷崎润一郎（1886～1965）的代表作，描写在一个旧家庭中成长的四姐妹的爱情和婚姻生活的故事。

变就变到哪里去。如果从明治以来的全部作家的小说中，将“女子向我突然嫣然一笑”这类描写摘录下来，并排放在一起来看，有些描写变化之丰富，是令人震惊的。而且正是这种对细节的赞赏，比任何赞赏都更能讨好我们的心。即使是小说家，我们的艺术理想依然是放在第六代菊五郎身上吧。

4 月 22 日（星期二）

天热，在二十五度以上。我只穿一条游泳裤，在庭院里作日光浴，将手指插在头发里，只觉仿佛有一股热气冒出来似的，赶紧跑到理发店推了一个原来的平头，这才轻松多了。七时在“半居”饭馆围桌而坐，为吴茂一先生举行了晚餐会，他以还历之年从东大退休了。

宴席上，野上弥生子女士说：“我说呀，三岛，我很喜欢读你的小说，不过，你毕竟还是个小孩子，有些地方写得不高明呀。我如果是你的母亲，一发现肯定会立即给你指出哪里不行，可惜……你真的还是个孩子呀，下次你到我家里来，我告诉你。”

“给我传授秘诀吗？”

“嗳，以卷轴的方式传授给你，不过可别忘了要缴学费呀。”

她真是一位很有意思的老太太，说话尖酸刻薄。

……自从精神分析学发达以来，即使不能说我们可以支配它，但对它也抱有一种迷信，仿佛完全通晓下意识的世界。我们非常注意弗洛伊德的所谓征候行为，说错话或说高级的俏皮

话，自己也知道它所隐藏的原因，并能控制住恐怖的心理，还起劲地开最安心的性曝光式的玩笑。精神分析学给人的精神生活带来了颇似节制生育的进步给人所带来的性生活的变化。在性欲的领域里，变得全然没有无意识的被动，而且这种感觉成了自己知道现在该按下哪个广泛的泛性欲冲动的开关。所谓无意识界的蓝图被盗到意识界来，其模型甚至被安装到意识界里，于是我们就得到性欲的技能化和部分的器官化。这样，意识到的性欲就变得再也不适合升华，而是我们就得到性欲的技能化和部分的器官化。这样，意识到的性欲就变得再也不适合升华，而完全地分工化，并通过分工，被动时的不快感觉，有的部分就变成整个被动时的不快感觉。就是说，所谓精神分析学的意图（如果有这种意图的话），相反地是丧失了性的兴奋的整体感。现代的性的歇斯底里的特征，大体上就是基于这种不快感。因为在古代，性的兴奋是回归整体感的捷径，可是它却被断绝了，而且迫使人有一种焦躁感，仿佛觉得在某处应该有与性欲无关的、更精神性的，而且是政治学式的整体感。在弗洛伊德主义的发祥地德国，出现纳粹的勃兴，恐怕不是偶然的吧。

4月28日（星期一）

天气晴朗。上午十时至十一时半我作日光浴。

十二时半，祝贺伊凡·莫里斯氏完成了《金阁寺》的翻译稿，我在法国餐馆招待莫里斯夫妇和麦卡尔潘夫妇共进午餐，自己也满不在乎地用蹩脚的英语与他们交谈。

三时，在文学座与松浦竹夫氏、黛敏郎氏、真木小太郎氏举

行《蔷薇与海盗》研讨会。我获得了许多新的知识，诸如最近有一种涂铝粉末的布料用在舞台上，比轻纱的舞台效果更上乘等。

导演是松浦氏的职权范围，我不好说什么。不过，我不希望话剧使用除了对白中所说的音乐以外的音乐。就是说，台词里说，“隔壁的吉他声嘈得慌”或说“那是什么怪声？”只在台词念到时才使用音乐（但是，拙作《近代能乐集》例外），甚至启幕落幕的音乐，也简直是荒谬绝伦的。随便依靠音乐来酿造高潮，这是受到广播剧的坏影响。看到脚本中对演员的动作、表情的说明“抒情的音乐高潮……闭幕”，我就不由地皱起眉头。闭幕时的最后台词，是台词剧的重点，惟有那句台词的分量最重，应该不需要任何辅助手段就可以落幕了。启幕时也同样，在缓缓地启幕时，台词就有一种爽快的预感，因此在启幕之前用音乐来制造气氛是帮倒忙。近来，所有这些事都变得散漫松懈了……在从事戏剧工作的过程中，不知怎地，似乎也变成爱发牢骚的幸兵卫了。

5月9日（星期五）

我与杉山家的千金举行了订婚仪式。

“结婚”这个概念在我脑子里逐渐成熟，我想这是从前年开始的吧。在这之前，我只看到小说家与结婚生活存在着针锋相对的矛盾。随着年龄的增长，也能站在高处来客观地看待这个矛盾。与这个社会的风俗习惯和道德发生关系，并姑且生活在其中，继续从事怀疑所有的风俗习惯和道德的工作，这是相当明显的逻辑性的矛盾，不过，为了勉强支撑逻辑性的洁癖，

必须维持道貌岸然的年轻样子，这样的努力反而有可能影响工作。何况为了获得真正的自由，首先必须逐渐学会束缚自己的人生智慧。对我来说，恐怕这要比他人花费更长的时间。我悟到自己应该像游泳者全身放松悠悠地漂浮在水面上那样，学会在矛盾的海面上漂浮的本领。

我的人生与文学的关系，确实是相辅相成的。早在青年时代，我就被这种想法所吸引，即人生的目的就是为了文学，惟有为了文学，才试图使人生组织化，才试图重新改组人生，其结果，可以说文学只不过用来当作自己生活的依靠罢了。大体上说，在我的作品里，没有涉及人应该怎样生活等这类问题。不过，假如这个社会里有同我一样条件的人存在，像我写作那样写作，像我生活那样生活，我想这是不是也是一种自然而然的解答了人应该怎样生活这个命题了呢。

小说和戏剧要求不停地流动而不停滞，要求性格和事件无止境地发展，这也成了作为一个作家的我的一种人生纲领。我无论如何也无法相信精神发展等这类东西。精神应该顽固地落坐在书斋里，顽固地监视着，就像中国奇怪的因果报应法师在壶里培育的小人那样，它长大成人后，只有头部露出壶口，用可怕的目光日以继夜地不断注视着。特别是对于艺术家来说，把精神当作人生的规范这种事，是使人生畸形化。所以必须切断其一切发展，截止其所有的源流。这样把产生作品根本性的、令人毛骨悚然的力量，尽可能地从自己的人生中驱逐出来，逼使它走进作品里，贴上封条，把自己的生的规范放置在作品非创造性的部分上，放置在从人生中借来所有的艺术品加

以临摹的法则上（就是说，纵令一个劲地忠实于源流和行动的发展也罢），这就成了我的生存的努力的焦点。我努力效仿缺乏主题的人生，年复一年地越发深入，还越发热爱起平庸来了。我就像梦游病患者在梦幻中看见打开了一道门，又看见另一道道永远开不完的门那样，被一种欲望所吸引，想去把人们从出生到死亡所打开的一道道门，一无遗漏地全都打开。当然，另一方面也要确保紧闭创作室。

对于我来说，一道道的门是很沉重的。现在也很沉重。我觉得人们一边哼着小调一边打开的门，我却要作深思熟虑之后，才花费时间慢慢地，并且以莫大的努力缓缓地打开，大概今后也是这样的吧。的确，在我来说，我缺乏人生最需要的热能，那种不思考问题的热能，无意识的热能。但其结果，走着与别人不同的路，我也产生一种确信。那是一种如果锻炼了意识就几乎可以与无智的强劲相匹敌的确信。

克尔恺郭尔① 那有名的《种种》中的一节，使我久久地着了迷。

“结婚吧，你可能会后悔。不结婚吧，你还是可能会后悔。”

据说，这本来是古希腊哲学家提奥奇尼斯对苏格拉底所说的一句话。

①克尔恺郭尔（1813～1855），丹麦出生的宗教哲学家，被认为是存在主义的创始人。代表作有《生活道路的各阶段》、《对死的厌倦》等。 5

月 11 日（星期日）

我还牢牢地记得自己曾作过这样的述怀，当我看到晚年的福楼拜在公园里一边散步，一边推着婴儿车带着家属闲逛的情景时，我说过“我也能度过那样的晚年”。

一个人只有一次人生，这简直是不合理的、毫无意义的事实。尤其是对小说家来说，甚至可以认为也是对自己的创造条件的侮辱，是无法容忍的事实。对这种事实虽然找不到任何解决的办法，但并不是没有慰藉它的办法。要推翻提奥奇尼斯那种断言式的说法，只有一个方法，那就是事实是决定性的，既然人生只有一次，那么自己避免一般人接受它的感情法则不就行了吗。“结婚吧，你可能会后悔。不结婚吧，你还是可能会后悔。”……既然如此，那就后悔好了。

克尔恺郭尔所提示的“后悔”的性质，对人生只有一次的事实，这是来自自由意志方面的永远的不满。“结婚”这个词，只不过是这个事实的一种象征而已，克尔恺郭尔进而敷衍地说：

“……不论你结婚或不结婚都将会后悔吧……你信任一个姑娘吧，你可能会后悔。不信任吧，你还是可能会后悔。吊死吧，你可能会后悔。不吊死吧，你还是可能会后悔。不论吊不吊死，你都是会后悔的。诸位，这就是所有人世间的智慧的本质啊。”

这样的后悔，就像自由意志的幽灵那样的东西，某种作为或不作为，是看到了完全决定一个人生的自由意志本身的不安。自由意志不是无限的选择。选择是有百中选十，十中选三，三中选二，二中选一，这样的进程逐渐受到限制，最后自

由意志就会出现为了选择而只剩下选不选择一途。但是，选择被逼到这个地步时，势必同自由意志的本质发生矛盾。因为自由意志察觉到自己本来就不具有选择的机能。自由意志为了决断，不应该被逼使用来当做作为与不作为之间的选择……本来，对于自由意志来说，一个人理应不是只有一次人生的选择。

如果我不会后悔的话，那么是不是承认宿命了呢？不是的。我说的不后悔，不是对自由意志的嘲笑。因为我认为任何选择、任何决断、任何行为，甚至自杀，最终都是不能决定人的状况的。如果不后悔按照决断行事，那么不按照决断行事大概也不会后悔吧。人不是不能选择，但是最终知道不可能选择的，是自由意志，正因为这样，自由意志无论如何也不能同意只有一次人生的选择，因为它是可以对抗宿命的。因此，以“后悔”的形式表现的不安，对自由意志来说，不是本质性的东西。宿命已经选择了，自由意志永远不选择。于是所谓行为，就是宿命与自由意志之间所产生的不像父母的孩子。人，实际上决不可能知道自己的行为究竟是受宿命的驱使，还是按照自由意志的错误去做的结果，宛如漂浮在海面上的人的处世方法，可以认为就像是对自己的生的最大敬意的象征……思考过这种问题之后，我便决定要结婚了。

雨终日下个不停。过去5月份是连续晴天。我少年时代的记忆中的5月是美丽的，可是，近年来一提到5月就觉得雨水特别多。下午，《周刊新潮》的人来采访，长达两个半小时，

弄得我疲劳不堪。

我突然想读《一千零一夜》中的魔鬼来访的故事，我读了伯顿版第六百八十八夜的《摩斯尔的伊卜拉希姆与恶魔》，以及第六百九十六夜的《摩斯尔的伊侠克及其情人与恶魔》。前者变成老大爷的身影出现的恶魔，当杯的对手用美丽的声音唱歌，后者就化成了盲人，周旋恋爱，他们这一夜岂止给人带来危害，而且反复无常地给人带来欢乐。

恶魔要让人听到美丽的歌喉，时而强行外出推销，`时而变成杯的对象，时而周旋恋爱，就算是反复无常，但这究竟是什么意图呢？这两个故事的共同点，就是恶魔都要让人听他那美丽的歌声，在使对方陶醉之前，先以蛮横的态度硬要对方唱歌。对这种蛮横的态度，对方内心是很愤怒的，可是无法说出口，这时候他才感受到神秘的权威。主人唱歌之后，这回就想乖乖地侧耳倾听深夜不速之客的歌声。

恶魔非常自负，认为一定能使对方陶醉，他若无其事地开始歌唱……

“阿拉在上，我要门扉、墙壁、宅邸内所有一切东西都倾听老大爷美丽的歌声，并让他们一起歌唱。我从手足到衣裳都呼应这种歌声而一味颤动。只是它们已经吓得神魂颠倒，心乱如麻，无法说话，手足也不能动弹了。”

恶魔自信地认为一定能让人们陶醉。因为恶魔就是一般陶醉的主管者。而且，之所以一定会陶醉，那是因为恶魔自己的歌声音质美，同时，恶魔支配着听者心中的接受陶醉的素质。唱着这种歌的恶魔，由于没有为自己而唱的歌（因为他俨然避

免了陶醉），无论如何都需要听众。为了避免这种紧急的必须，他大概会从陶醉中把恶的要素除掉，满足于只给人们一夜的欢乐吧。

当天夜里，拥有美丽声音的恶魔前来拜访一家主人，似乎这是恶魔痛切地感到需要听众的时候。因此按理说，听众本来是处在优越地位的，可是恶魔为了不让听众醒悟到自己的优越地位，才摆出一副盛气凌人的姿态来。

‘我的歌一唱完’盲人说：

‘哦，伊侠克老爷，你好歹也能成为一个出色的歌手啊！’

这是当面嘲讽的语言，因此我就把古琵琶抛了出去。”

支配着人类心中接受陶醉的素质的恶魔，即使本来是特意深藏不露，能够把人拽入一切陶醉之境的，可是身上具备的美丽声音使恶魔感到为难，使他无论如何都需要听众……于是如果现出原形来歌唱，对方必然陷入陶醉，他对这种当然的发展趋势感到失望，恶魔只好离开远去。这家主人肯定会这样想道：恶魔拥有美丽的歌喉，这是多么不合理的事啊！为什么呢？因为既然已经知道一定能够使人陶醉，那么拥有美丽的歌喉岂不是一种浪费，再说既然拥有美丽的歌喉，又肯定能够使人陶醉，这未免太没意思了。这就成为恶魔艺术的特色，艺术与享受者的过分自然地相互吸引……由于出现这种情况，恶魔突然从自己美丽的歌声与听众的结合中被驱逐出去，甚至从自己的声音中被驱逐出去，变得完全孤独了。就是说，完全恢复到最普通的恶魔状态了。

在深夜反复无常的拜访之后，恶魔比以前更加孤独了，这

回恶魔不去寻找听众，企图独自唱着自娱自乐。可是，他本身缺乏陶醉的能力，再怎么唱，陶醉总也不光临，结果只能出现这种状态了。他发现他对自己的美丽歌声没有自信了。为什么呢？因为他从一开始就没有掌握到声音本身之美的力量，究竟在完全陶醉了的听众面前具有多大的魅力呢……恶魔就这样孤零零地独自歌唱，在完全不能使自己陶醉的歌声中，他想像着尝试衡量一下他自己不晓得的美丽声音的力量，他想：可能是那样，也可能是这样，好不容易才有了自信。然而，对他来说，美丽的歌曲本身、艺术品本身，依然只不过是像石子似的、丧失了光辉的东西而已。

恶魔开始对自己能够支配听众内心的状态感到厌恶，同时，对被支配的心这种东西感到妒忌。他决定“半夜再也不到他们那里去了”……因此，在《一千零一夜》全卷中，这种形式的恶魔造访，仅占极少的部分。

6月11日（星期三）

一早下起雨来。我给家里挂电话，得知在外务省工作的弟弟从里约热内卢平安归国，我乘上行驶别府航路的“琉璃号”，于下午四点半从天保山栈桥出发。

快六点抵达神户时我入浴，我想试试在船上洗个澡，这种因醉兴而生的入浴念头，其动机有点无聊。在温泉逗留，随便入浴以消耗住宿费用，这也是一种无聊的动机。在人生的道路上到处都潜伏着类似这种入浴的无聊动机，它未必不能成为马

拉[1] 遭暗杀那样一种历史性事件的开端。如果说存在着完全无动机的行为的话，那么就一定很容易把握住欲望的纯粹性吧。但是，在现代生活里充满着各种动机，结果，欲望这种东西的实在状况就变得不明确了。所谓没有动机的犯罪，只不过是空想的产物而已，再没有什么比看似无动机的犯罪更受不合理的、无意义的动机所驱动的了。我在《金阁寺》中所写的故事，虽说是探究犯罪的动机，但光凭“美”这种浅薄的糊涂观念，完全有可能成为对国宝纵火这样的犯罪动机。站在另一种观点来看，为了在现代社会中挣扎着活下去，于是相信一种浅薄的糊涂观念，并敷衍到把它当作生活的根本，存在这种动机是可能的。希特勒所干的，就是这种事。不过，在设定这种动机的时候，由于完全丧失了方向性，一掌错舵，就完全有可能走向死的动机、走向自杀的动机。就以入浴一事来说，最希望的是可以在诸多动机中选择至高至善的动机，丝毫不信任欲望这种玩意儿，而把生完全化为崇高的仪式。希腊的享乐主义似乎就是启发这种事的。伊壁鸠鲁[2] 的哲学，是一方针对所有种类的颓废的良药。

夜里十一点左右，连最近的岛影也被笼罩在黑暗中。在这朦胧的海面上，看见一点发暗的灯火，而且渐渐大了起来，却原来是高松港的霓虹灯。霓虹灯的绿色，发暗，带有忧伤的色彩，像宝石一般。霓虹灯的形状在水面上凝聚，那种一边摇晃

① 马拉（1753～1793），法国革命家。

② 伊壁鸠鲁（公元前341～前270），希腊的唯物主义哲学家。

着投影、一边移动过来的美，简直无与伦比。高松市镇的灯火，星星点点，散落各处。只有一簇凝聚霓虹灯，孤独而华丽，其光的晕色在清澈的夜空中扩展，像不可思议的音乐似的接近过来。但是，临近眼前，却呈现出牛奶糖和威士忌的广告文字，实在无奈。

就寝前，我在船上的小卖店买了糖块。

7月8日（星期二）

今天是文学座首演《蔷薇与海盗》的日子。在美国，戏剧首本首演那天，规定作者要穿礼服。可是，这出戏被搁置起来了，为了出口气，在日本首演这天，我想穿上礼服，这是我内心深处的一种悲哀。我在新千匹屋买了一束兰花送给杉村春子，身穿礼服，手拿花束急忙走向剧场。这时候，我想：在人们眼里，我这副模样也许会像漫画里的样子，不过我还是独自愉悦在首演的气氛中。

川端康成氏、舟桥圣一氏、中村光夫氏、福田恒存氏等都来看戏，重要的人物都来了，真不愧是有气派的开幕式。而且舞台演出的效果也很好，首场演出真是令人心情舒畅啊！回家前，在信浓町的森酒馆和旅馆，同全体演员、导演松浦竹夫氏、舞台设计真木小太郎氏等，开怀畅饮，尽情欢谈。不过，开幕式并不尽是留下如此美好的余味。

尽管如此，我还是从内心底里热爱戏剧，更加喜欢剧场。如果日本的剧作家也能像美国那样充分洽谈交易的话，那么我也许早就舍弃小说家了。小说家的创作，是一种坚持一点不计

其余的冷静的作业，而剧场至少可以引起兴奋，我这个人与兴奋和狂热是很有缘分的。

回到家里，继续撰写《镜子之家》。近来这部作品创作进行得比较顺利。

最近日本文坛流行冒险小说，行动性的英雄轻率地就出场，而小说的主人公的思考则千差万别，在朱连[①]的旁边就有《感情教育》中的弗雷德里克·摩洛。歌德的《威廉·迈斯特的学习时代》中也有如下的描写：

> 尤其是小说应该描写节操与事件。戏剧应该描写性格和行动（中略）。小说的主人公是被动的，至少是高度能动性的。人们要求戏剧的主人公是能动和行为的。
>
> 甚至像《克拉丽莎》[②]、《威基菲尔德的牧师》[③]、《弃婴汤姆·琼斯的故事》[④]那样，在不是被动的情况下，人物也是踌躇徘徊的。从而在某种程度上，所有的事件都根据它们的节操被重新构建。
>
> 在戏剧里，主人公绝不会按自己的喜好重新构造。一

① 朱连，是法国作家斯丹达尔的《红与黑》中的主人公。

② 《克拉丽莎》，又名《一个青年妇女的故事》，是十八世纪英国作家理查逊所作的书信体小说。

③ 《威克菲尔德的牧师》，是十八世纪英国散文家哥尔德斯所创作的家庭小说。

④ 《弃婴汤姆·琼斯的故事》，是英国小说家亨利·菲尔丁（1707～1754）的代表作之一。

切东西对他都抵触，如果他不排除障碍，那就得屈从。（第五卷第七章，小宫丰降氏译）

小说中的事件是根据主人公的节操而被重新构建，戏剧也是如此。上述的区别是十八世纪的定义，也许可以说，那时在还不知道近代剧的情况下所下的定义。众所周知，在名家中，关于上演《哈姆雷特》有一段很长的插话。

只是，节操比起性格来，是流动性的概念，节操本身是流动性的、是能动性的，因此小说的主题，即使不像戏剧那样，通过行动表露于表面上，但也是潜藏在主人公的能动性中，通过其能动性与浸透性，流动并渗透到事件和故事情节里的。这样，小说本身可以化为一种行动。因此，主人公的性格就不一定需要是能动性的。

被动的主人公更能体现主题，更能强烈地被主题拴住。作者让主题的萌芽含蓄在内里，渗透到小说的各个部分，并在那里开花。能动的主人公与此相反，会逐渐破坏主题，发展下去，主题的分量与明了性不是表现在主人公的内部，毋宁说，主人公是通过他的环境，和被他所应该破坏的对象很好地表现出来，主人公就接近由主题所反映出来的纯粹观念。斯丹达尔走的就是这条道路。朱连通过内省和逡巡，依然具备作为小说主人公的被动性格，至于《巴马修道院》的主题，俨然存在于滑铁卢的战场和巴马的宫廷方面，法布里斯是一个纯粹观念、完全被升华为一种诗的存在。这样，小说中明显地潜藏着不可思议的逆说。与戏剧不同，主人公的坚强性格，只能从小说中

夺走行动性才起作用。这样，主人公虽然是被动的，但他必须要么是具有流动性的节操，要么是不具备坚强性格的、变化无常的行动家，二者必居其一。毋宁说，“性格”在小说中占重要位置的，是在次要人物身上。

然而，话虽这么说，要限定小说主人公于某个类型，这恐怕只是一种抽象的议论而已。虽然看起来他像是个具有坚强性格的人，但是他突然会做出反复无常的行动来，看起来他像是个诗一般的冒险家，时而反过来会沉溺在毫无意义的徘徊中，而且故事就在这样的主人公的周围，作为主人公活动的结果而发展下去，支离破碎，好容易达到终局时，读者回过头来看，如果对这个主人公产生共鸣，这就行了。读者共鸣，也是为时代的好尚所左右，是极其靠不住的，如果碰巧像存在于自己周围的类似的人，他肯定会觉得：“不错，这个人物描写得活灵活现。”

不过，大致上可以说，这个主人公越是与作者密切联系，就越是被动的，越是远离作者就越成为能动性的。

就我本人来说，在小说里将一个人物追赶下去，有时候感到他就在自己思索的近旁，有时候又会把同样的人物从自己身边赶走，让他游荡在行动的原野里。适应这样的创作过程，主人公的态度就会痉挛式地变化下去。

为了解决我的长篇总出现这种矛盾（《禁色》二部曲里，这个矛盾最突出），我在《镜子之家》里避免只写一个主人公，而决定写四个主人公，让他们各自代表一个侧面。画家代表感受性，拳击家代表行动，演员代表自我意识，公司职员代表着

世俗的待人接物方法，各个人物的性格自然而然地成为抽象性的，被纯化了的。但是，严格地说，有一阵子我对创造一个综合性的有机体的人物已经死心，在这点上，也许我偏袒戏剧的方法论，安心地把综合性有机体的形态委托于演员的肉体。

如果现在稍详细说明歌德学说的话，那么戏剧的性格和行动的要求始终是以演员为前提的。为什么呢？因为所谓性格，与其说是人的确切属性，莫如说是关于人的一种见解。所谓行动，则十分类似从外部来判断人的资料和基准。这样，演员可以在自己的肉体上，贴上性格和行动。相反，节操和事件就不能从外部往演员身上粘贴。节操纯粹是内在的动机，个人的特质，同性格类型的特质是相对的。另一方面，所谓事件纯粹是外部的动机，小说的作业与这两种内在的和外部的动机彼此都有关联，在与这两种东西的冲突与结合之间，不断地造型出场人物……最后，恰恰就在那里，通过语言的机能，不断地给人一种感觉，仿佛创造出一个综合性的有机体的人物形象来似的。

这样，歌德所说的小说主人公的被动性特征，是在双重意义上的被动。它不仅对外部事件是被动的，而且对内在的节操也是被动性的。它被这两者夹在其中，并不断地形成。在形成过程中，就是它的行为的路线。正是在那里产生小说主人公真正的行动的可能性，这恰恰就是思索在行动中，犹如主题在表现里，结果走的是同样的路线。

小说的主人公就是这样逐渐地被压制，不断被逼向行为的方面发展。因此即使打算无视这样的规则，也很难把创造出行

动性的主人公叫做真正的小说的主人公。

8月12 日（星期二）

中午十二点半，去大映总社观看《火烧金阁寺》的试映。这是根据《金阁寺》改编的电影。改编电影剧本，在结构上多少存在着一些困难。不过，我毫不踌躇地说，这是电影的杰作。黑白画面之美，表现是很出色的。从整体上看，有沉重楚痛的情趣，而且拥有不可思议的超现实主义的美。主人公在放火前去故乡看过已交给别人的寺庙，他不认识住持，被住持的妻子送出山门，又转换到这样的场面：他坐着不动地回想，以及同一个山门肃然的送殡的行列，简直像在做着可怕的白日梦似的。挑选的演员，无论是雷藏扮演的主人公，还是雁治郎扮演的住持，都是再合适不过的了。在试映后举行的座谈会上，我当着市川昆导演和雷藏君的面，毫无顾忌地表扬了他们。像这样的电影，就应该拿去国外放映。这部电影毫无感伤的成分，是会受到外国人欢迎的。

我乘四点六分的湘南电车赴大矶。作为“盆栽之会”的吉利象征，按惯例结婚之后夫妇会被双双邀请去参加评审委员会。我对妻子详细地说明了原委，这可不是一般的邀请。

在会上，我以某人为例说，那种近代文学研究家也有理由作为学者存在，不过，只要是有关文学，那种人犹如门上的百合叶，超过一定的角度，门就打不开，他们的文学的鉴赏力与理解力，突出地完全停止在学问与感觉的分界线上。我的话音刚落，就被福田恒存氏将了一军，他说：

“这么说，你就是旋转门啰。”

十时半散会。我们在住长滩的大矶饭店，明天去海水浴。

现在，我好不容易才从人生的文学性的误解中摆脱出来，又预感到行将接近下一个文学的人生的误解的危险。在年轻人的作品中，对人生的无知之所以令人感到焦虑，就是由于这种危险的征候。必须警惕。总之“人生，正因为不了解才有益，全了解了就反而无用了。”

8月16日（星期六）

多日才迎来晴朗的天，很热。与福田氏的家属一起到海滨浴场游泳。我和妻子坐在海滨浴场的大遮阳伞下，眺望大海。一个不可思议的人，身穿黑罗纱和服，系着角带，一边用张开的银扇子遮挡阳光，一边轻飘飘地从沙滩的斜坡爬上来，脚跟好像站不稳似的。他那墨镜下的嘴唇很圆。在海水浴场的男人全是半裸的，在他们当中，出现这样一副身影，虽说别具特色，但也显得很呆傻的样子。他终于走到了我跟前招呼，我还以为是谁，原来是恰巧到这里来拍电视广播剧的丸山明宏君。他谈到选美的事，告诉我说：“那个叫什么的小姐，原来是特克小姐的简称呐。”

傍晚六点，我们返回东京，马上到神宫外苑的国立体育场与父母和弟弟汇合，观看露天剧《阿伊达》①。马队在运动场上疾驰的凯旋场面，令观众欢声沸腾。

① 《阿伊达》，意大利歌剧家威尔第的一部歌剧。

我第一次观看《阿伊达》是在歌舞伎座由藤原歌剧团演出，第二次是在巴黎歌剧院，第三次是在东宝剧场由访日的意大利歌剧团表演，第四次是在纽约大都会艺术博物馆·歌剧院，加上这次由武智铁二氏导演的露天剧，共计看了五次。让我最受感动的，是第一次在歌舞伎座观看的一场。最没意思的，是在巴黎的歌剧院观看的表演。对了，我还看了大型电影，是由意大利米兰的国立歌剧演斯卡拉演出的《阿伊达》中的凯旋场面。

外国的歌剧院舞台很高，很深，却意外地没有显出众多出场人物的量感来，像台阶式的一层层并排站立的群众，看起来恰似一幅贴画。日本的花道和横宽的舞台，让人看到层次绝对分明的行列，这是值得夸耀的特色。

今晚观赏的露天剧《阿伊达》里，中央白色舞台的侧面贴有舞蹈演员的剧照，使人看到活生生的埃及式的美，以及第三幕那场尼罗河岸的终场，阿伊达和父亲一起被追赶而逃走的场面，制造出一种夜间大沙漠的气氛。还有“凯旋”场，观众是冲着它而来的。我觉得把这三点特记下来就行了吧。

9月10日（星期三）

晚间，我携家属在剧场最前排的座位上摆开了阵势，观看坡尔·安卡的演出。这里是国际剧场，第一次能够在这么近的地方来观看坡尔·安卡的表演。这个少年小个子胖敦敦的，长着一张兔子般的脸，酷似可爱的画像中的少年模样，全身仿佛流动着音乐的节奏。

提起可爱，我现正在重读托马斯·曼的《魏玛的洛特》，其中有这样一段话：“最高度地采取了可爱的姿势的伟大劲儿，伟大劲儿里有高涨的可爱的东西。”这就是说，“伟大劲儿，是可以在这个地球上取得的最平稳的形式”，这也就是指天才诗人歌德。

这的确是德国式的思考方法，“伟大”或“可爱”都同样带有德国味儿的概念，敢于使这两者结合的，除了德国人，全世界恐怕就没有别人了吧。试举一例，在法国，至少可爱的存在，原封不动地保持着它的可爱性，成为伟大之类的事是不可能的。请看法国文学巨匠们的完全的“缺乏可爱性”吧。

顺便说一句，从前我阅读《魏玛的洛特》，觉得除了定居魏玛的歌德那令人震惊的深沉而丰饶的内心独白之外，别无其他，这是一部沉闷的小说。不过，再细读一遍，就会更加喜欢它了。它确实是很独特的。作为巨匠肖像画的小说，虽有《莫扎特布拉格之旅》，但即使与某部浪漫派的杰作相比。《魏玛的洛特》的伟大也是无法估量的。这部小说宛如“歌德”这样芳醇的酒，满满地斟在一个大型的酒杯里而溢洒出来似的。

曼从歌德那里继承了德国小说那种汪洋般对话的叙事诗式的源流。曼的《魔山》和《魏玛的洛特》就原封不动地继承了“亲和力”和《威廉·迈斯特的漫游时代》① 的长长的观念性对话、无穷无尽的闲聊，诸如面包、葡萄酒、桌上的花、人、命运、世故、哲学、感情、意见等（昔日《源氏物语》时代，我

① 《威廉·迈斯特的漫游时代》，歌德的长篇小说，是教养小说的典型。

们的小说拥有这种论战式的对话，明治启蒙时期，这种论战式的对话又再度露面，可是到了现在，写实主义式的对话占据了统治地位，它使得小说的骨骼变细了）。

这种无尽的、波涛汹涌般的、无限对话的、音乐式的行进，与法国故事的简洁虽相距最远，但是一旦进入这种对话的流程，就会使你不怎么介意故事情节的停滞，而只顾关注精神上的广阔的展望，会使你感到短暂的心旷神怡。可以说，这些庞大的、舒畅的对话，宛如浮现在蔚蓝天空中的思想的云朵。

被创造的人物洛特和创造者歌德邂逅这种戏剧性的事件，的确是曼式的，总有一天曼一定会把这一主题写出来，艺术家早就克服危机而达到圆熟和完成，模特儿也先于这部小说，走进市民的人生而变形。剩下的东西就是怀念和永远拂不去的一抹哀怨，但洛特就这样重逢歌德的，只能是将所有激情的彼岸、晴朗的虚无主义和世界总括式的讽刺全都裹在身上的神。

尽管这确是一部没有故事情节的爱说理的小说，但是将这部小说拖延的趣味里，有谜语般的通俗趣味。最初，这种“谜语”当然令人感到是过去的歌德，是作为《少年维特的烦恼》的歌德，它仿佛唤起了人们记忆中的歌德。不过，随着小说情节的发展，人们就会逐渐明白洛特所寻找的“谜语”，实际上并不是过去的记忆，而是歌德其人的本质。她那无穷无尽的疑问，起初是罗马风格式的东西，可是通过与里梅尔博士的对话，逐渐提高到批评式的东西，向着歌德的核心发展，小说便以批评式的构思步步紧逼过来，在有效地使人紧张不安的情节中，读者可以从歌德的觉醒中，飞进那广阔无边的、冷漠的、

却又是灿烂的精神世界里。

曼在《托尼奥·克勒格尔》（1903）中，力说艺术家的不可靠性，“为了成为诗人，就必须有类似什么监狱般的事情”这样的主题，在《魏玛的洛特》中，三十六年后就能完全开花了。

歌德给诗下了这样的定义：“强行对世界这种虾夷杨梅唇进行精神性接吻”，其结果是不会生出孩子来的，当他这样冷嘲时，我马上想起海涅弹劾歌德，说“歌德无成果”这句话来。近读《圣朱涅、演员殉教者》，我想起萨特作了这样明快的分析和下了定义：反正一到关键时刻，人总是走向虚无，在这点上，美与恶是同义语。

日本近代文学史上，把文学当作真正的艺术作品、真正的恶、真正的虚无主义进行创造的作家，只有泉镜花、谷崎润一郎、川端康成等不足五人。而号称“求道式的”而沾沾自喜的作家，以及只讲逸事奇闻的作家，则大有人在。

歌德在床上这样自言自语地说：

“我的工作是以知性的热情，在刹那间访问迅速来临并变化着的美。”

9月23日（星期二）

我携家眷去歌舞伎座观看日场。福田恒存氏也带家属前来看戏，就坐在我们的前一排。演出的节目是《劝进帐》、《熊谷阵屋》以及《枕狮子》。近来狂言节目的排法，哪一出排在最前面，哪一出插排在中间，都无法估计了。如果吃西餐，先上

餐后的甜食，然后上肉、上鱼、最后再上汤，岂不可笑？

最近观看歌舞伎，我只顾思考脚本的台词问题，《劝进帐》和《私塾》，不论哪一出，在全套上演剧目中都是最无瑕疵的脚本。《熊谷》的“青叶之笛”一段和“弥陀六”一段，有碍戏剧性的发展，这部分与其说是剧，不如说是净琉璃留下的叙事诗式的痕迹。《盛纲》一切都顺利地运作，不过各个小故事的分量过于均等，明显地降低了戏剧高潮的效果。

在剧场后台与名演员歌右卫门、高根宏浩氏商量了有关舞台布景的事。我喜欢歌舞伎固定形式的大道具的抽象性，因此对脚本也需要用双重舞台和大道具。

第六代菊五郎对歌舞伎的新作是这样论述的：

> “默阿弥[①] 的作品或近松的作品，都是把各自时代的社会信息戏剧化，是当时的现代剧。他们幽默地不把它冠以‘歌舞伎”的名称，并且不能不连续地创作出新的歌舞伎，也就是吸收时代精神的所谓现代的‘国民歌舞伎’，这当然不是迄今的概念性的作品，而是深入挖掘人情味儿，直接闯入性格剧的境界，让观众可以从比以往更高的戏剧境界里发现自己的形象，唤起自己对生活的共鸣，甚至可以享受到从现实生活中不能得到的喜悦。这种戏剧艺术的影响力，对一般大众来说，恐怕比任何东西都更能取得卓越的效果吧。”

①默阿弥，即河竹默阿弥（1816～1893），歌舞伎剧本作者。

大概是在今年春天吧，我观看《瞬间》时，不由地感到《瞬间》作为狂言已经完全消亡，已经死灭了。演员们在《瞬间》的毫无意义中，不可能感受到一种写实性的满足，因为演员们心中都明白这个狂言已经完全死灭了。然而，转念又到前卫派艺术家比起写实性的歌舞伎来，可能会对这种荒唐无稽的狂言感到一种真正的艺术性的满足，无论谁都会经历过低估自己所拥有的财产吧。歌舞伎演员对有关歌舞伎的超现实主义之美，一点也没有引起任何现代性的共鸣，不是吗？我们的现代生活感情，不是接近奇妙的温吞吞的折中主义的新作歌舞伎，而是更接近旧歌舞伎所拥有的自暴自弃的要素。不相信人的性格这类的东西，现象性地发现各个瞬间的现代人的姿影，看来分裂了的人物形象似乎才是最现实的，在这样的时代里，不是冈本绮堂[①]的新歌舞伎的出场人物，而是《铃森》中权八这个人物更加接近现代的气息。我认为逐渐远离现代的歌舞伎剧目，毋宁说是在第六代菊五郎的影响下，歌舞伎演员出自本身的写实主义的要求，难道不是吗？

10 月 20 日（星期一）

我订做了一件黑色雨衣，傍晚在银座的泰勒试样，又订做了三套早就想买的约翰·库珀衣服料子。接着同讲谈社的川岛

① 冈本绮堂（1872～1939），剧作家。代表作《修禅寺物语》、《权三与助十》成为新歌舞伎的保留剧目。

氏在末广商谈有关《歌右卫门图片集》的编辑事宜。从那里出来，天开始下起霏霏细雨。

正在撰写一气呵成的小说《镜子之家》，于 10 月 11 日已完成了三百多页，从此有些松劲，进展不顺利，心里有所不安，并由不安而产生了急躁情绪，又使工作停滞不前。我们的工作经常就是这个状况，必须要同自我满足和怠惰作斗争。再没有什么比陷入工作困境时更容易受到任何细微的日常生活挫折的打击，甚或扩大成为我们工作停滞不前的原因，这连自己也感到惊讶。但我不寂寞，因为已经习以为常，“反复”进行作业就会牢记不忘吧。对我本人来说，正是冒险才是最寂寞的作业。同时，也不必害怕它会让人感到寂寞。在现代繁忙的传媒圈里，作家的最大病患，就是担心“会不会使读者感到寂寞”这样一种神经症。在小说方面，我觉得如果没有某种程度的寂寞，似乎是不能吸引读者的精神进入冒险的境界。此时此刻，我想做的，就是把歌德的《威廉·迈斯特的漫游时代》中的寂寞变成自己的东西。

我习惯在撰写长篇之前，基本上把材料准备充分，仔细考虑好整个结构之后才动笔，惟有这次我采取了这样的方针：只有一个十分粗略的构思，材料也随需要而不断继续收集。这种方法越发增加了创作上的不安，但新材料的发现，也产生不断打开局面的乐趣，打破了撰写小说的困境，这的确同克服现实生活的困难是很相似的。

对日常生活和观察不能等闲视之，这是自然主义的家规。不过实际上，对作家来说，“观察”并不是职业上的伦理或别

的什么，它是给感觉上不断带来再生能力的一种快乐，肯定被看作是一种秘密的意义。作品是抽象的思索与肉感的合成物，在漫长的创作过程中，积蓄的肉感性感觉的体验（它本来就是通过“观察”得来的），通过抽象的思索，不断地被整理、构建、强化和深化，最终靠同样的抽象的思索，使肉感的记忆褪色，理智先行，达到现出作品的结构来。作者对创作感到厌倦，又必须反复地进行走出去观察事物这样一种循环。“观察”事物是抽象思索的自我放弃，是作家对快乐的巨大的能力。这样在作家的眼里充满了性感，傍晚辉耀的海、水平线上的云、看似染成红彤彤的摇曳的松林……这些都是不亚于在海滨休闲的裸女的性感素材。只有这个时候，才能窥视到自然的泛性的世界，但不幸的是，在我的半生中能够得到如此强烈地“观察”事物的机会，大概还不足十回吧。它就成为我们的作品的主题，我们必须从为数甚少的主题中，创造出无数的变奏曲来。

10月21日（星期二）

夜来的风雨已经停息。晌午过后，我乘上“鸽子号”电车从东京站出发，在驶向名古屋的路上，阅读《积情雪乳贯》脚本。该剧搁置了许久，拟于下月在东京上演。这是一出通称为《乳贯》的狂言，从前延若初到东京主演过好几回，并获得好评。这回是由延二郎主演，这逞在东京久已看不到的地道的关西狂言。

读着脚本的我，为它的愚弄人及其妙语横生的新颖和奇异

所震惊。游治郎这个人物描写之妙，按现在来说，可称为性格破产的男人，他为所欲为，身败名裂，一切由于偶然的幸运而获救，得到了一个可庆可贺的讽刺的结局。这出大团圆的戏，可以与古希腊的喜剧相匹敌。乍看是老一套的台词，然在绝处有所突破，这种突破含有难以形容的深刻的幽默。读着读着，我好几次情不自禁地笑了起来。不知《一家重逢》的作者是怎样看待这出戏？这倒是我希望了解的。

抵达名古屋，旋即到御园座观看了《沙丁鱼贩恋曳网》。比起刚才阅读的《积情雪乳贯》等来，我的剧本未免太肤浅了。吉十郎扮演薮熊次郎太，表演得很出色。

我开始从事戏剧工作以后，生活上虽然也增添了色彩，但烦杂也增多了。待在书斋里的时间，多少也必须延长一些。……在爱伦·坡[1]的多种作品系列中，已故坂口安吾[2]氏特别喜他的讽刺性笑剧。关于坡，我有两种分裂的爱好。一种是坂口氏所爱的笑剧，另一种是以《莉盖亚》、《阿莎家的崩溃》作为顶峰的唯美性的怪异谭。

属于坡的笑剧是《十三点》、《嘣嘣》、《佩斯特王》、《与木乃伊的争论》等，即使将具有严密故事结构的《塔博士和菲扎教授的治疗法》等作品列入笑剧也未尝不可吧。应该说，在这里有知性的荒谬的高度趣味，证明了完全把身子隐蔽在最无价值的愚

① 爱伦·坡（1809～1846），美国诗人、作家。代表作有：《黄金虫》、《红色死亡假面舞会》等。

② 坂口安吾（1906～1955），日本无赖派作家，代表作有《《堕落论》等。

蠢故事里时，知性就成为最美好的东西这种逆反的说法。就说梅尔维尔①的《白鲸》吧，未必不能说它是拥有最大规模的笑剧。坡的笑剧不论演得多么喧嚣，都没有丧失其品位和厚重，这是因为当知性热中于游戏，完全变得柔软时，正是知性的目的被埋没，而肉眼只能看到知性的姿影的缘故吧。品位是知性天生的态度，而合乎目的的知性，往往丧失这种态度。

1959 年 2 月 1 日（星期日）

天气晴朗。文学座的有马昌彦君和早川伶子在工业俱乐部举行结婚仪式，我们夫妇承担了媒人的角色，这是我有生以来第一次充当媒人，因此两三天前就有点心神不定。举行仪式当天，媒人角色理应不需要做什么了不起的事情。不过，为了不出洋相还是需要操心的。媒人致辞的草稿，也用心地做了一番练习，很简略，是极其常识性的。参加婚宴的客人中，有不少老年人，还有各种社会职业的、抱有各种不同人生观的人。因此，让一个人发笑，也许就会让另一个人生气，我们为此决定不说牵强附会的幽默话，讲话小心些，时间尽量短些，平安无事地结束就好。社会上有许多人会因为别人的一席话而引起公愤或激起私愤的。

自古以来，这种适应万人的文章就形成一种让人遵循的形式，诸如一定称新郎新娘男才女貌。对万人来说，这种言词是象征着盼望的真实，因此从一开始就没有必要拒斥，认定它是

① 梅尔维尔（1819～1891），美国作家，代表作有《白鲸》等。

虚伪就是。

出席婚宴的客人被邀请来，本来这就不是批评家的集团。他们就像为了实现“所盼望的真实”而被聚集在一起的证人。于是，人们只要不是具备不幸的批评才能，就不会喜欢赤裸裸的笨拙的真实，而喜欢所盼望的真实。新郎新娘通过祝贺语言的力量，至少在当天是成为“男才女貌”的。

语言魔术机能的衰退，最明显地表现在贺词和悼词中，它们的内容空洞无物，徒有形式。但是，作为其相反的结果，在万人寻求所盼望的真实的平均嗜好中，它们一成不变地从祭典和祝贺的领域中挤了出来，甚至侵蚀到本应直视的“笨拙的赤裸的真实”的领域。于是，事态发展到这个地步，他们所寻求的东西，显然就是虚伪。

生活上蔑视形式的精神和尊重事实的精神，就让民众的空想力和想像力解放到事实的领域里，适万人的民主式的意见包括政治的意见，就成为只是“所盼望的真实”的影子。万人并不喜欢赤裸的真实，眼前如果摆着丑陋的真实和美丽的虚伪，他们一定选择美丽的虚伪。应该说，这种发现是政治家的第一资格。理想主义的政治学都是基于这种发现的。

文学家的做法与此有所不同，他运用美丽的语言来表述笨拙的赤裸的真实，以便使它与“所盼望的真实”获得同等的资格。也惟有文学家才拥有分辨纯粹美丽的虚伪与所盼望的真实之间那种微妙的不同神韵的职能。这种职能，在一部分人中被称为民众的感觉。……不管怎么说，对于头一回充当媒人的人来说，有生以来第一次行耶稣教的礼仪是难以对付的，预先商量好，从

奏乐第几小节起就陪同新郎行进，可是在婚礼场地外杂谈时，还以为是在练习钢琴曲子，不知什么时候竟转为正式奏乐了。妻子从背后推了推我，我这才像机器人似地迈开了脚步。

四点半过后，我们目送乘坐湘南电车去新婚旅行的新郎新娘之后，就随即回家了。

3 月 12 日（星期三）

晚上，在明治座观赏歌右卫门和幸四郎主演的《蜘蛛值夜故事》。在快闭幕时，蜘蛛精爬在画上曼藤花纹泥金画的黑漆棋盘上，它们亮相的动作颇有情趣。

之后，我与讲谈社的 K 氏到后台商量进行中的有关《歌右卫门照片集》的事宜。

归途，与 K 氏、M 君三人去银巴里听丸山明宏君演唱大众歌曲。丸山坐到我们这边来聊天。他身穿一件白色毛线衣，张开那两片妖艳的嘴唇，立意新奇地评判陷入自我陶醉的大众歌手，说：

“那种人就算同样都是那喀索斯①，可它们都是长在青山墓地上的，过了春秋时分就会在竹筒里枯萎的水仙花呀。”

要是那样，他说得多巧妙啊！

……回到家里，看到唐纳德·金②阔别许久的来信。

① 那喀索斯，希腊神话，传说那喀索斯因爱恋自己在水中的影子而憔悴致死的美少年。死后化为水仙花。

② 唐纳德·金（1922）美国日本文学研究家。著有《日本文学的历史》全十八卷。

他正在为《纽约时报》撰写伊凡·莫里斯氏翻译的《金阁寺》的书评。他的这封信，就是一篇非常直率的好文章，虽说我似乎犯了公开私人信的不礼貌之过，不过我还是引用如下其中一段：

> 说也奇怪，每周总有一个日本人到我家里来，向我提出这样的问题：“日本的作品最近在美国很流行，不过，美国人真的能够理解吗？”每次被问及的时候，我多少有点愤慨，只简单地回答说：“那当然。”但是仔细地想，我发现对方并没有理解我的意思。我还是问道：“你想做什么呢？”我简直不清楚。我甚至这样想：因为有值得做的事，所以我就做了，可是如果没有的话，怎么办呢？我想回答的不是日本格子门的深远意义，而是需要费工夫去理解自己的内心。

我觉得我加上重号点的最后这部分，格外的美。

4月2日（星期四）

晴。间阴。晚上六点半，去砂防会馆观看葡萄之会公演洛尔卡的《血的婚礼》。

这出戏的表演优点，从演员方面来说，扮演新郎母亲的福山虚子确实像洛尔卡的戏剧中的人物。最后一幕临终的场面所看到的表情，实在精彩。这个最后的场面，也就是第三幕第二场，人物的进进出出就像能乐那样，富于暗示和很有力度，是

非常成功的。然而，这个场面已经是全剧的终场，让人进入了戏剧的最佳境，这是一种漂亮讽刺的结果。

我观看俳优座演的《耶尔玛》时，过分强烈地感到田中千禾夫氏的导演气味太强烈了，与其说那是洛尔卡的作品，不如说是田中氏的作品更确切些。不过，比起这回看的《血的婚礼》这种杂然的印象来，还是那方面的更胜一筹。

向洛尔卡寻求西班牙式的狂躁，不用说是错误的。他的戏剧总是要“在舞台上展现出夏天深沉阴郁的静谧”，就像《贝尔纳尔达·阿尔巴之家》如此这般地进行。不知是故意呢，还是偶然，我觉得田中千禾夫氏的导演是极度静态的，能乐式的，这与洛尔卡的戏剧氛围有相通之处，在《血的婚礼》里的最终场面，仅有一丁点这方面的感觉。

在洛尔卡的作品里，有某种东西奇妙地令人想起我们的传统艺术表演。就以剧本结构来说，各幕各场并不是连接前场，让事件发展下去，而一定是从缓慢而单调的前奏开始，在情景与气氛充分协调的基础上，开始静静地继续叙述承前的故事，这些地方恰似净琉璃各段的序。

第三幕第一场象征性的森林场面，尽管是应该显示洛尔卡戏剧的昂扬的民众诗歌的重要场面，但却凄渗地失败了。“年轻的樵夫”“月”这个角色，让女性当配角，这也是令人难以理解的。这个“月”正是洛尔卡本人。

在无人的剧团，也许是毫无办法的，不过，重要的雷奥纳尔德和新娘的角色，却像在职业介绍所上班的土木工程工人和三流百货商店女售货员，其形象都被破坏了。舞台装置方面，

麻烦了三岸节子，但却全然没有效果。第二幕第二场的婚宴场面，由于演员上下场舞台装置存在问题，让人感受不到延伸到舞台外的任何空间，这就大大地损害了酿成这个场面的不安气氛。另外，从全剧来说，使人感到舞台色彩最美的惟一一处，就是第三幕第二场启幕时，身穿青色衣裳的两个女孩，在白色的台阶前绕着血一般鲜红的毛线这个场景，而且这是按原作图片色彩布置的。在这里，作者让天真的少女唱着血腥的爱与死的歌，这番用心实在精彩极至。

通观全剧，让人感到导演似乎把洛尔卡的思想扭曲成自己的派头，而且丝毫也未能捕捉住洛尔卡的感觉和官能。

4 月 10 日（星期五）

一场暴风雨过后，立即天晴，是六月的干旱天气。

我一点半起床。在庭院里挥舞了一会儿球拍，然后观看在电视马车队游行的情景。

一个年轻人突然从皇宫前的广场跑了出来，他的手扔出的白石子儿，在电视画面上画出了一道明显的抛物线。在这一瞬间，年轻人一只脚来了个舞步，纵身跳跃，登上了马车。妃殿下不禁愕然，身子向后仰了。年轻人当场被警官们拖开，按倒在地上。马车队照样以同样的速度行进，其后，两位殿下的笑脸显得生硬，内心的不安明若观火地浮现了出来。

看到这番情景的我，非常兴奋。戏剧里是没有这样的情节的。这是事实的领域，既没有伏线，也听不见对话。但是，据说这个十九岁的不幸的穷小子，是反对天皇制的，当他一脚登

上辉煌的金色马车，瞬间同两殿下面对面，这是千真万确的、人与人的面对面。这一瞬间，远比马车的装饰和侍从制服上挂的金丝装饰辫带都更加灿烂辉煌。

在现实生活中，这种人与人面对面激烈地相互对视的瞬间是不多见的。说到底，尽管这也是真实的事件，但是这“相互对视”的瞬间的可怕，却真正是戏剧性的。虽然没有伏线，也没有对话，但是抛掉所有社会性的假面，是赤裸裸的人面与人面、人的恐怖与人的恶意没有任何虚饰地针锋相对。皇太子有生以来恐怕也是头一遭看到这样的人赤裸的面孔吧。与此同时，自己赤裸的面孔、恐怖的一瞬间的表情，大概也是头一遭被人看到的吧。有朝一日君侯必须在人前裸露出惟一的赤裸的脸，肯定是一张恐怖的脸，这是多么的不幸啊！

尽管如此，人观望人的这种恐怖，既是所有种类的性爱的恐怖，同时也是所有种类的纠缠着政治权力的恐怖。

……六点，我和芥川比吕志一起去英国大使馆参加特廉斯·拉提甘氏的酒会。

七点半去NHK大厅听祝贺皇太子新婚大喜的大合唱，这是由黛敏郎作曲、鄙人作词（虽说是作词，也只是模仿“记纪歌谣”[1]写就的），归途，黛夫妇请我在“丸太”吃夜宵，十点多钟回家。夜里，搁下很久的工作有了进展。

[1] “记纪歌谣”，指日本文学历史书《古事记》、《日本书纪》及其时代的歌谣。

5 月 22 日（星期五）

五时练习剑道之后，作运动后的入浴。带着那伤简直无法形容的爽快劲头，恰似躁郁症的那股狂躁的状态，出席了中央公论的座谈会。我和伊藤整氏以及武田太淳氏三人，论已故永井荷风氏，大概是由于我总是处在狂躁状态的关系吧，觉得酒比往常更香，座谈会本身也胡乱地觉得很有意思。

回家之后，阅读了 18 日“新闻周刊”杂志上刊登的伊凡·莫里斯氏译的《金阁寺》的书评。幸运得很，是一篇好评。此刻已回到英国首都伦敦的莫里斯氏，无疑也会很高兴吧。

……对新居总算能沉下心来，工作进度也能恢复正常了。成为一家之主的市民生活的负担，现在也还没有感受到有什么太大的重荷。人大体上能够适应环境，对烦琐的市民式义务，无疑也会逐渐适应的。这样，在市民的生活中，兢兢业业地勤奋于从事反市民的工作，这种艺术家独特的讽刺性工作，我想我将越来越忠实地体现它吧。

我凝视着趴在书斋一角的椅子上睡觉的猫儿。但愿我能够总像猫那样。猫的各种特性，诸如其运动的精巧细致、机灵敏捷、无与伦比的柔软性、绝对的不妥协性和绝妙的媚态、绝对的休息和奔向目的时的那种可怕的精力、不把卑贱当回事的优雅，以及不把优雅当回事的卑贱性、总是不怕卑怯的勇气、高贵而野蛮、对野性的绝对诚实、完全的不关心、残忍而冷酷……艺术家把猫的这种种特性，原封不动地当作座右铭，是丝毫也不觉得滑稽的。

6月 29日（星期一）

近一周多来，内心总涌现一种莫名的不安：不知什么时候才能完成《镜子之家》，它什么时候会像瀑布那样倾泻在我的头上。身体疲乏不堪，神经焦灼万分。我想只有运动才可以调整身体，于是按照平素的运动量有规律地继续做下去，可是我去举七十公斤重的杠铃，平日这是无所谓的，但这时突然觉得后脑勺引起剧烈的痛，头痛持续很长时间。此后我一把重东西举到头上，立即就会感到头痛，依靠运动调整身体也变得完全不可能，简直没有什么转换气氛的好方法，只好每天面对这种生病一般的沉闷的不安。

6月 21日已经写完第九章。剩下的只有较短的第十章。进展十分迟缓。本来长篇的终章在一两天内就能一气呵成，可是理应会到来的异常兴奋，却总也没有兴奋起来。每天我的心情就像碱水一般的沉重。即使投石子儿投下水也不会泛起涟漪。

我老早以前就一直抱有这样一种心情：这部一气呵成的作品不久即将完成，但不知怎的，我总觉得这种事态有点令人毛骨悚然、不吉利和难以相信。天长日久，这种心情就变成像梦一般的东西。有时我也感到发生这种事当然不会是好事。但有时我又想像着完成的那天早晨，我会打赤脚环绕着整个庭院跳舞吧。我也曾想过买些烟花，待到那天早晨，连续地放个不停。虽然这么想，可转念又觉得：“无论对任何事情，我都是不会那样兴奋的啊。”

去年 3月开始撰稿以来，直至 6月，我在工作方面层出不

穷地出现了大大小小无数的障碍。经济上并不欠缺，不消说这是最大的幸福。不过，我一边撰稿，一边思量着我这场跨栏赛跑究竟要跨过多少个障碍物？也就不免感到吃惊。从工作的立场来说，即使在第三者看来，这些都是鸡毛蒜皮的小事，但有时这些事也会成为横在我眼前的巨大的障碍。我坦白我不断地跨越接连不断的障碍，不知有多少次险些跨不过去。然而，在这种私生活的障碍里，却有反面的健全的作用。这种障碍，终于使我完全不相信所谓本来工作就是“艺术上的苦恼”的幽灵之类的说法。

不管怎样说，这项工作经常需要具备必要的条件，我为此每周进行五次运动所得到的好处是不可估量的。现在工作即将完成，我却很害怕着手工作。一旦着手工作，笔头就发热，向前下滑，不知会滑到什么地方。因此，我感到害怕，不动笔了。从星期日半夜起，我终于听任笔头运作了。于是今天凌晨三点半钟，以九百四十七页的篇幅完成了《镜子之家》。从去年 3 月 17 日着手撰写，历经十五个多月才完稿。

且说一旦搁笔，并没有想像的那么喜悦。倒有一种莫名的哀切感，却没有跃动的喜悦。什么焰火之类简直扯蛋。有的只是渗透全身的疲劳，但这也不是那么明显，只觉得不断地涌起一种模糊不清的不安情绪，那种感觉就像酒喝多了，第二天还觉头昏脑胀，仿佛被迫沉浸在浑浊恶劣的空气里似的。

凌晨四点就寝，但却由于疲劳和兴奋，久久未能成眠，各种愚蠢的想法便浮现在脑际。一道白光透过窗帘的缝隙射了进来。对了，爬上屋顶礼拜日出，感谢苍天助我完成。可是，一

打开窗帘，只见拂晓的天空笼罩着浓重的云雾，根本不可能看见旭日东升的情景。

出于无奈，我只好想出一个代替的方案，那就是洗澡。我走进浴室，拧开水龙头，水还没有温热，我就躺在澡盆里。然后，长久地泡在水里，漂浮在既像不满足又像满足似的暧昧的心境中。

澡毕，到大门口取了晨报，坐在庭院的石头上，从头到尾读了一遍。八点才真正成眠。

《镜子之家》原来的母胎，可以认为是我于1953年夏天撰写的《上锁的房间》。这个短篇小说就像画稿似的，含有早晚会展开情节成为长篇小说的主题。不过，其后整整五年，我终于没有写《上锁的房间》的系列作品。《上锁的房间》也是我破坏自己的文体的一种尝试。不过，在通用大刀阔斧地破坏过分自以为了不起的文体的今天，对我来说，我已经不认为这种行为是什么重要的尝试了。

可以说，《镜子之家》是我的“虚无主义研究”。从本质上说，虚无主义这种精神状态，包含着易动感情的东西，因此，它不是学者的理论性探索，而是适合于小说家的小说研究。

出场人物拥有各自的个性、职业和性的偏向，朝着各自的方向发展，结果所有迂回曲折的道路都是向着虚无主义流动。这种环流，各自相辅相成，最初导向完成清一郎提出的虚无主义的示意图。这是我最初思考的方案，但是写成的作品，并不那么绝望，最后从天窗透射进来一束微小的光。

撰写一气呵成的长篇小说，这是我多年的愿望，也是来自

我崇拜西方的结果。如果说西方的小说家们按惯例两三年发表一部作品的话，那么对于在经济上比他们宽裕得多的日本小说家来说，没有理由不可能做到，事实上，只要想做，就能成功。但是，西方小说家们可能没有预想到的困难，却是日本小说家在日本这种忙碌的新闻写作中的一种精神负担。因为他们需要一边生活，一边从事这种工作。这种精神性负担，动不动就会夸张劳苦，就会成为过分地装腔作势。我有这样一种感想，如果说西方小说家好像谁都会在自家庭院里亲手建造一个池子的工程，那么我却往往要建造一座水库。这种夸张，这种勇猛的气势，回想起来，一个月飞快地写八百页稿纸小说的小说家，有一种错觉，仿佛自己正在逐步干着超人的事业，独自抖搂精神，以为自己距离那种境界不太远。我要自白，作为小说家，我始终很难拥有这样一种感想，即自己正在从事一种过分当然的、理所当然的工作。

想来，所谓“只要想做，就能成功”，这只不过是我的一种不自量力的妄言而已。在完成这部作品的工程中，障碍是相当多的，恐怕应该认为是无数的幸运扶助我克服了一个又一个障碍吧。说不定，那是千载一遇的幸运。也许以后这些幸运因子适当搭配，就再也不会造访我了。总而言之，这一年多来，我通过这种工作，一直体味到幸福，因此首先应该感谢这种福。

……船长驾驶着一艘破旧的货船，勉强地回到了故乡的港口。从主观上说，这是一次相当漫长的航行。经过无数的港口，承受卸货、装货的劳苦，经历了暴风雨，也迎来过风平浪

静，然后就是遇上航海中定会伴随而来的奇怪的神秘事件……这一桩桩一件件事物，又活脱脱地翻腾在脑海里，然而，这些也许是会逐渐淡忘的吧。智短歇息之后，船长又义无反顾地为新的航海采购食粮和设备。即使会有人建议任他调度更巨大的、性能更好的船，但他还是会淡然地拒绝的吧。因为如果他不启动这艘破旧的货船，就不能衡量自己的航海体验的量和质。仅此，就是所有海员值得自豪的根据。

1959 年 11 月

